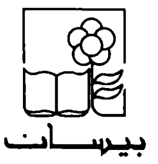
قاسم قاسم

جماليّات السينما



قاسم قاسم

جماليّات السينما



● اسم الكتاب: جماليّات السينما

● تــــأليــــف: قاســم قاســم

● الطبعة الأولى: كانون الثاني (يـنايـر) 2016م

ISBN: 978 - 3899 - 11 - 164 - 4

● الناشـر: بـيسـان للـنشـر والـتـوزيـع

ص. ب: 5261 ـ 13 بــيروت ـ لـبـنـان

تلفاكس: 351291 ـ 1 ـ 961

E-mail: info@bissan-bookshop.com

Website: www.bissan-bookshop.com

Facebook: مكتبة بيسان للنشر والتوزيع

الدلالات السينمائية
و
الفيلـم الوثــائقي

الدلالات السينمائية
و
الفيلـم الوثــائقـي

ـ سلامتك

ـ شكرًا لحضورك، كيف الجامعة

ـ بدونك ما بتسوا شي

ـ ضَحِكتْ وأردفتْ قائلة: امبارح كان عندي رفاق الصف وقالوا نفس الكلام

ـ المهم، كيفك هلق؟

ـ متل ما شايف

ـ بدها صبر

ـ راحت السنة عليّ

ـ تأملتها، وهي قابعة في سريرها وقدمها اليسرى مرفوعة، ثم نظرت إلى وجهها، فرأيت بداية علامات الحزم تحيط بعينيها، فقد كانت من الطالبات المتفوقات، وما زالت، لكن حادث

السيارة، جعلها تغيب، وهذا هو الأسبوع الثالثُ وهي ممددة في سريرها، بعد أن بقيت في المستشفى لمدة أسبوع.

كانت والدتها التي رحبت بي عند دخولي تقف والإرباك ظاهر عليها، فسألتني:

شو رأيك بـ سُلافة؟

شربت القهوة ضيافتها، ثم أشحت ببصري عن الأم عابرًا من خلال ضوء النافذة إلى شجرة يتلاعب بها الهواء، وبسرعة سألتني سُلافة:

ما دلالة الشجرة؟

ضحكت وقلت: الحياة

بدوري سألتها؛ وتمايلها يا سلافة: حدثٌ ما.

- برافو

قبل أن أنصرف، رجتني والدتها أن أزورها لمرة ثانية، ولم أكد أخطو إلى الخارج، حتى سمعت سُلافة تقول: لقد أخبرتها عنك.

أخذتني ضوضاء المدينة إلى متاهة الأعصاب، إلى أن وصلت بشق النفس، وسط زحمة السيارات والشاحنات إلى الحدث حيث أُدرِّس، فلما دخلت الصف، مال بصري نحو مقعدها، فتلعثمتُ في إلقاء المحاضرة، ثم سقطت إلى الكرسي للحظات قبل أن أكمل...

لا أعرف ماذا جرى لي، فقد اختفى طلاب الصف، ولم أرَ سواها، فركت عينيّ، هززت رأسي، هي أمامي بلحمها وشحمها.

بدأت محاضرتي بالحديث عن الدلالة في الفيلم السينمائي، ليست صورة منعزلة، إنها تابع لعلاقة ما بين الصور، مثال:

صبية في المستشفى تبكي على حالها، يقول لها أحدهم يزورها اهدأي ستتعافين قريبًا، وستعودين. تجيب الطالبة: لقد كانت لي قدم.

صدى نحيبها اخترق المكان، فاعتذرت قائلاً لها لم أقصد أن أشير إلى حالتك، لكنك عدت وأنت الآن في الصف.. وللعلم عندما يُستحضر أحد الأشخاص، فالانتقال من الحاضر إلى الماضي، تتم إفادتنا به أحيانًا عن طريق وضوح الوقائع وأحيانًا عن طريق تعليق، أو حركة، أو حوار، وأيًا ما كانت الوسيلة المستخدمة، نبقى على بيّنة من الأمر، السينما مرغمة على الدلالات أكثر.

إن الدالّ صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصور، أي أن الدالّ السينمائي هو في الوقت ذاته المدلول السينمائي... والسينما هي أداة تعبير أكثر منها وسيلة اتصال، فالصورة تعبير واضح، مُدْرَك وسهل من حيث سرعة الاستيعاب[1].

(1) انترنت: سيميولوجية دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما.

والدلالة السينمائية هي العملية التي تنقل الرسالة عن طريقها إلى المشاهد، والسينما هي طرح بصري يعتمد على الأيقونة، وهي حركة في الزمان والمكان وفاعليتها تأتي من شدة شبهها القريب من الحياة الإنسانية وتوالي الأحداث وفاعلية اللقطات، والسينما هي صور فوتوغرافية متحركة، فنحن نعبر عن الواقع بعدد من الإشارات أو الرموز.

رفعت أصبعها وسألتني:

- أليست السينما هي الفن الوحيد الذي يعبر عن الواقع نفسه؟

هذا صحيح، لكنها على الرغم من أنها تقدم الواقع إلا أنها ليست هي الواقع، هي صور لأشياء، لأشخاص، لحيوانات، ولكنهم ليسوا هم الموجودين في الواقع.

- هل يعرف المتفرج هذه الحقيقة؟

يعرف بها، إلاّ أنه يتعامل مع ما يدور على الشاشة على أنه حقيقي، وعندما ظهرت السينما، كانت قد سبقتها الصورة الفوتوغرافية وهي شبيه بالواقع، وعبرها استطاع الإنسان تحقيق قدراته على الإمساك بتفاصيل الحياة، أصبح متاحًا للإنسان إمكانية تسجيل اللحظات الخاصة في حياته.

وتاريخ السينما يقدم لنا أمثلة متعددة. في فجر السينما كانت رؤية الصور المتحركة على الشاشة تثير لدى المتفرج إحساسًا فيزيولوجيًا بالذعر (القطار الذي يتقدم نحو المتفرجين) على

المستوى الانفصالي، لم يكن بمقدور المتفرج التمييز بين الصورة والواقع[1].

ـ ما هو دور Meliés هنا؟

لم تتبوأ الصورة السينمائية مكانها في عالم الفن إلا عندما وفرت لها خدع Meliés.

وهل يُدرك المشاهد في قرارة نفسه بـ لاواقعية هذا الحدث؟

ـ كل الفنون على اختلاف أنواعها، والسينما بصورة خاصة، تتوجه بشكل أو بآخر إلى الحسّ بالواقع عند المتفرج، فالمتفرج يصبح شاهدًا وحتى مشاركًا في الحدث المعروض على الشاشة مباشرة، مهما كان هذا الحدث خياليًا، وهكذا فهو ينظر إلى ما يراه بشكل انفعالي، وكأنه حدث[2] واقعي. لقد بنى Tarkoveski فيلمه André Rulev بطريقة فنية مبتكرة تفاجئ المتفرج وفي الوقت نفسه تبدو له طبيعية جدًا، كل ما يتعلق بميدان الحياة، جاء بالأبيض والأسود ولا جديد في ذلك، بل على العكس نحن أمام حل يبدو من الوجهة السينمائية، محايدًا تمامًا، لكن فجأة وفي نهاية الفيلم يستعرض Tarkoveski مجموعة من رسوم Rublev لجدارية ذات الغنى اللوني الفائق، يجعلنا عبرها نعيش النهاية بكثير من الحدة والتركيز[3].

---

(1) يوري، لتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2008، ص 33، ص 21.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه، ص 36.

- هل تقصد أن تطور العلاقة ما بين الفن من جهة والواقع من جهة أخرى أفرز في النهاية الفن بشكله الحالي؟

سأقدم مثلاً من الأدب: Le dit du prince Igor 1185.

نقرأ: يُسكب للأمير نبيذ أزرق، وكانت تعني نوعًا من أحمر غامق، وإن هذه الصورة لم تأت كصورة شاعرية في النص الأصلي، بقدر ما كانت مجرد إشارة بسيطة إلى اللون. من الواضح أن هذا المقطع يُعد فنيًا أكثر دلالة بالنسبة لقراء اليوم منه بالنسبة لقراء القرن الثاني عشر، ذلك أن قيمة اللون الدلالية أو السيمانتيكية قد تغيرت وأصبح التعبير نبيذ أزرق جمعًا بين كلمتين لا يمكن أن يتم إلا في فن الشعر[1].

- إن الفن يملأ العالم بالدلالات.

- لذلك هو ليس نسخاً للواقع، أو مرآة لا حياة فيها.

دكتور، ما هو دور العلامات في السينما؟

- إن غاية الفن ليست في إعادة عرض الموضوع، بل جعله حاملاً للعلامة.

- لو سمحت دكتور، هل تشرح لي أكثر عن موضوع العلامات.

- لا يمكن لأحدنا عندما يرى ممثلاً يقرأ جريدة، يقول ما هي الدلالة، والدلالة في الفيلم السينمائي ليست صورة منعزلة إنها تابع لعلاقة ما بين الصور.

---

(1) يوري، لتمان: مدخل إلى سيميائية، م.س، ص 36، 28، 29.

ـ هلاّ قدمت من فضلك أمثلة أُخرى؟

ـ مثال: صورة منفضة رماد السجائر، توحي:

ـ بـ الزمن

ـ العصبية

ـ الانتظار

ـ الضجر

مثال آخر:

لقاء امرأة مع شاب وهي تراقصه، وفي هذه اللحظة تنظر إلى ساعتها، هنا دلالة على أنها في مكان آخر نفسيًا. السينما مرغمة على الدلالة أكثر. اسمعي ما يذكره جان ميتري[1].

الدلالة في فيلم سينمائي شيء آخر تمامًا، فهي غير تابعة أو يندر أن تتبع، في أي حال من الأحوال لصورة منعزلة، إنها تابع لعلاقة ما بين الصور.

مثال النظارة الشهيرة في المدرعة باتيومكين لسيرجي ايزيشتاين.

يرى الشاهد في لقطة قريبة نظارة... وهي تتدلى عالقة بخيط، متأرجحة عند طرف سلك من الفولاذ.

---

(1) ميتري، جان: المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما، منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق 2009، ص 96 ـ 97 ـ 98 ـ 99.

ما يمكن أن تقوله هذه الصورة في حال عزلها عن السياق لا شيء، لا شيء فيما عدا أن نظارة ذات سمة محددة تتأرجح عند طرف سلك من فولاذ. أي بالضبط ذلك الذي نراه، غير أن هذه النظارة في واقع الحال هي نظارة سميرنوف طبيب السفينة.

ـ تقصد النظارة تمثل الدكتور سميرنوف أو الأصح تدل على غياب الطبيب.

نعم، لقد شهدنا انتفاضة بحارة باتيومكن، الذين ألقوا بالضباط في البحر، ومن بينهم الدكتور سميرنوف، لقد تم جره من ساقية وتنازعت القبضات على الإمساك به، يدفعونه أمامهم في هرج ومرج، ثم دُفع به وكأنه طرد وقذف من فوق سطح المركب رغم صرخاته ورأيناه يتخبط فاقدًا في تخبطه النظارة التي احتجزتها حبال المركب.

ـ إذًا، النظارة تمثل غياب الطبيب.

نعم، فنظارة تتأرجح لا تعني حتمًا أن رجلاً ألقي في البحر، السينما ليست إشارة لأي شيء، إنها تظهر ولا تدل على أي شيء، وهي غير محمّلة بمعنى من المعاني أو بقدرة على أن تدل إلا عن طريق مجموعة من وقائع نجد الصورة نفسها ضالعة فيها معها، والصورة بهذه الطريقة إنما تكتسب معنى خاصًا، وبإعادته تمنح معنى جديدًا للمجموعة التي هي جزء منها.

هل تشير إلى أن النظارة وضعت مكان مالكها، في نظرة إليه هو نفسه كجزء من مجموعة أوسع؟

اسمعي ما يقول أحدهم؛ ففي فيلم ايزنشتاين مثلاً: الشموع المهشمة في قاعة استقبال الضباط، والصحن الذي حطمه البحارة في غرفة الطعام، توحي شأنها شأن النظارة بسقوط الطبقة المالكة[1].

في فيلم Blow - up ـ 1966:

جرى تصوير بعض المناظر في متنزّه، وقعت فيه جريمة قتل، وكانت حشائش المتنزّه يانعة الخضرة، فضوعف اخضرارها بالطلاء، لتؤكد التناقض بين جمال المنظر وبين بشاعة الجريمة.

ـ لقد عُرض الفيلم علينا في مادة تذوق الفنون.

ـ هل تذكرينه؟

ـ سأحاول، اعطني دقيقة

ـ سأذكّرك؛ المخرج Antonioni.

ـ إيطالي

ـ صحيح

ـ قلت لنا أنه كان الخروج الأول له من مجتمعه الإيطالي إلى المجتمع الغربي London

ـ أحسنتِ.

---

(1) ميتري، جان، المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما، منشورات وزارة الثقافة دمشق 2009، ص 96 إلى 99.

ـ ولكن ما الفرق بين المجتمعين؟

ـ London كانت مثالاً واضحًا لنضوج الحضارة الغربية. واختيارها مكانًا لتصويره فيلمه، كان مناسبًا لإظهار وجهة نظره التي تبحث عن الحقيقة.

ـ وهل السينمائي يبحث عن الحقيقة؟

ـ المقصود الحضارة الغربية في مرحلة الشباب الغاضب. ومع ذلك يضيع Antonioni بين الواقع والخيال، وذلك من خلال مصور فوتوغرافي يعد صورًا عن وجه لندن الجميل، وفي لحظة، يلتقط صورة فوتوغرافية لعاشقين في حديقة خضراء، وأثناء تكبير الصورة يتكشف ما وراء الصورة (لندن) جريمة قتل ما وراء جمال الحديقة (لندن) ويذهب للمكان ليلاً ليجد الجثة موجودة شاحبة بين الأغصان الباردة.

ـ فهمت

ـ إذا بحث السينمائي عن الواقع، يكون أقرب إلى التسجيلي منه إلى الدرامي، وأحيانًا يقع المخرج في متاهة الإخراج، فيظن أنه وفَّق بين الاثنين، وتبقى الإشكالية قائمة.

ـ هل قدمت مثلاً على ما ذكرت؟

ـ طبعًا، اسمعي:

قدم مهرجان الفيلم الوثائقي الذي انعقد في بيروت أخيرًا، أمثلة عديدة على ذلك، يمكن حصرها بثلاثة نماذج أفلام هي

(بولينغ من أجل كولومباين) أفضل فيلم وثائقي لعام 2002 Bowling for columbine.

ـ أذكره عن حادثة المدرسة، وهو لمايكل مور.

ـ هذا صحيح.

و(العنكبوت) لمزيار مهاري، الحرب مقابل السلام، لليث الجنيدي. في الفيلم الأول يتناول حادثة مجزرة كولومباين حيث أقدم مراهقان على إطلاق النار على رفاقهما التلاميذ، ومن ثم الانتحار. في الفيلم تقديم للموضوع بأسلوب تلفزيون الواقع أحيانًا والروائي أحيانًا أخرى، يحمل المخرج مايكل مور كاميراه في المقدمة ويدخل مصرفًا ليفتح حسابًا، ويحصل على بندقية كهدية مجانية منطلقًا من هناك للحديث عن العنف في المجتمع الأميركي وعلاقته بحرية اقتناء السلاح[1].

ـ إذًا، وظّف الحادثة؟

ـ نعم وظّفها وتجاوزها، وإن موضوعه ليس تلك الحادثة بالفعل، إنما اقتناء السلاح وانتشاره بين أيدي الشباب.

ـ والموضوع الثاني (العنكبوت) لمزيار بهاري.

ـ ينطلق بهاري من حادثة مدوية كحادثة كولومباين، إذ أقدم رجل على قتل ست عشرة امرأة في مدينة مشهد الإيرانية. بخلاف مور بدأ بهاري عمله على فيلمه خلال التحقيقات مع القاتل، مرافقًا

(1) جريدة المستقبل: مقالة ريما المسمار العدد 1458 ـ 21/ تشرين الثاني 2013، ص 20.

تفاصيل القضية وصولاً إلى المحكمة الشرعية بإعدامه[1].

بماذا يتشابه الفيلم الأول مع الثاني؟

ـ يتشابه العنكبوت مع بولينغ من أجل كولومباين، باعتمادهما أسلوب التحقيق الصحفي مع امتياز الثاني بالمضي فيه أبعد من الأول.

ـ والموضوع الثالث؟

ـ حرب وسلام لـ ليث الجنيدي.

ـ أيضًا بماذا يختلف عنهما؟

يختلف عنهما لجهة المقاربة بالدرجة الأولى، ولكن ذلك يثبت في شكل ما أن المقاربة غير السردية لموضوع سائد لا تقدمه بالضرورة في صورة غير سائدة. صحيح أن الفيلم يبتعد عن الحوارات والكلام المباشر، مقدمًا ما يشبه الكولاج صوت الحرب الطاحنة اليومية في فلسطين كما بثتها شاشات التلفزة.

ـ هل توضح أستاذي الخلاف بين الثلاثة؟

فيلم مايكل مور، للأميركي وغير الأميركي، يفضح تورط الحكومة في تصوير مجتمع عنيف.

شريط بهاري، يفضح تناقضات المجتمع الإيراني. . . الحرب مقابل السلام وسلم لليث الجنيدي، فيه إشكاليه العنف، ويشمل

(1) جريدة المستقبل: م. س، ص20.

الحضارة الغربية وأين وصلت. ويذكر أحد النقاد، أن الفيلم تسجيلي الطابع، ويورد آخر؛ ليس معنى هذا أن الفيلم تسجيلي أكثر منه درامي، وقال ثالث أنه قصيدة من الشعر السينمائي، والدراما فيه دراما القصيدة الشعرية، وذلك من خلال أسلوب التعبير الذي ينتمي إلى السينما الخالصة حيث يمّحي الفارق بين التسجيلي والدرامي.

- معنى ذلك أننا نقترب في الحديث عن الأسلوب

- معك حق

- كل مخرج له أسلوب يتميز به عن الآخر، وهو سببُ نجاحه والفيلم

- اتخذ شادي عبد السلام مخرج فيلم المومياء إنتاج 1974 مفهوم الأسلبة، وتعامل مع الممثلين كدمى كبيرة، أو أشكال من الصلصال، أخضعها للأسلبة البصرية والصوتية بدقة شديدة، وعمل بأن يبقى الممثل على خط صوتي واحد ثابت ومحدد، فنجدهم يلقون الكلمات على نحو أكثر إحكاماً ودقة. فهل الأسلوب هو نفسه الأسلبة؟

- الأسلبة، هي أحد أنواع الأسلوب، وتاليًا توجد أساليب متنوعة وعديدة، لا يمكن تعدادها بقدر ما أستطيع تقديم أمثلة محددة. فمثلاً؛ بالنسبة لهتشكوك يضع المتفرج في ذروة استلابه.

- تعني أنه يسيطر عليه

اسمعي، في فيلم Psycho يضع المتفرج أمام لحظة سقوط ماريون، في عدة مشاهد، ويُظَنّ أنها الآن ستقع بين أيدي الشرطة، إنه يسيطر فعلاً على المتفرج.

ما هي هذه المشاهد، دكتور؟

1 ـ مصادفة الفتاة لرب عملها في بداية هروبها.

2 ـ مشهد الشرطي وملاحقته إياها.

3 ـ مشهد شراء السيارة[1].

المهم السيطرة وتحميله ما يشاء من مشاعر، والمخرج يعرف أنه يلعب لعبته الأساسية مع الجمهور، وتحديدًا بالتواطؤ مع هذا الجمهور، إنه يدعوه منذ البداية إلى أن يلعب معه لعبة المتلصّص وذلك حين يدخله عبر الكاميرا، ومنذ اللحظات الأولى، إلى الغرفة، حيث ماريون وعشيقها، والمشكلة هنا، بالنسبة إلى المتفرج تصل بأعصاب الأخير إلى ذروة لن تبدو ذروة حقيقة، أن ماريون ترتدي ثيابها، ما يعني أن المتفرج وصل متأخرًا.

ـ أذكر أني تعاطفت معها، حين يقدّم رجل تكساسي غني عرضًا سخيًا مبتذلاً إلى ماريون فترفضه، وتقرر من فورها سرقة أموال الغني.

ـ أحسنتِ، ونكتشف كيف أن المتفرج سرعان ما يشعر بالاستياء من طريقة الثري، مسقطًا على نفسه تصرف الأرعن، ما يجعل المتفرج متعاطفًا مع ماريون، في فعلتها التي لا تعود هنا سرقة بل

---

(1) انترنت: هيتشكوك، Psycho، أسطورة الرعب.

ثأرًا شخصيًا.

ـ لقد قلت لنا أن لغة الخطاب السينمائي متعددة الاتجاهات؟

ـ نعم، تتعدد طرق المعالجة، من الجمالي، إلى الدلالات إلى البراعة في الأسلوب.

ـ Taxi driver أين يقع؟

ـ Taxi driver 1976 يقع في عالم الدلالات.

ـ لكنه خطاب سينمائي عنيف؟

ـ يحمل بعض المشاهد. إنما يذهب في السياق العام نحو سينما الدلالات.

ـ وما هي هذه الدلالات؟

ـ يظهر بوضوح في الفيلم كوب ماء على طاولة مقهى، يحتوي على قرص دواء، محدثًا فقاقيع تتفجر لتتلاشى.

ـ وما الدلالة هنا؟

ـ إن فوران الماء بعد وضع قرص الدواء، دليل على فوران الرذيلة أو دلالة أن البطل سيصبح نكرة في عالم ملوث يغلفه الضباب والليل والمطر... في الفيلم نفسه نرى رجال الأمن ينطلقون في سياراتهم باتجاه معاكس لموقع الرذيلة، إنه إيحاء على أن من يحافظ على سلامة المدينة هو حاميها، أي حامي المفسدين فيها.

ـ ونجد في اسم Iris عذوبة والاسم يرمز إلى زهرة السوسن

ورسولة الآلهة عند الإغريق، وهي حدقة العين الأكثر شفافية.

- تقصد الفتاة الطفلة التي تمارس البغاء.

- إنها الصغيرة الطفلة القاصر التي أخضعتها ماكينة الشر لتبيع جسدها، وقرر إنقاذ ما بقي فيها من قيمة إنسانية.

- وتوحي اللقطة الكبيرة Colse up بما في نفس Travis من غضب، إنها صدى لرمز الدخان الذي يظهر، ولقطة رئيسية عامة General shot في بداية الفيلم، ويملأ الشاشة، ومن خلاله تخرج سيارة الأجرة لتعلن مسبقًا عن ثورة السائق التي ستتفجر على القوّاد.

إن بطل الفيلم إنسان يحمل في ذاكرته ووجدانه فكرة الحلم الأميركي؛ يصعد معه في السيارة مرشح للانتخابات ويسأله عمّا يظنه أكثر إلحاحًا للإصلاح، يجيب: تنظيف المدينة من الفساد، ويأتي الرد من المرشح؛ أن عملاً كهذا يحتاج إلى الكثير من الجهد والوقت ويعلق: يومًا ما، يومًا ما سيأتي مطر حقيقي ليجرف كل هذه القذارة[1].

وعندما يسأله الموظف المسؤول عن تعيين السائقين الجدد: لماذا تريد أن تعمل كسائق أجرة؟ فيجيبه: لا أنام ليلاً.

وعن سؤال بيتس بطلة الفيلم (سيبيل شيبيرد):

---

(1) انترنت: سائق التاكسي... السينما حين تكون رسالة، تاريخ التسجيل 5/ 8/ 2006.

لماذا ترغب بالتطوع؟ يوضح ذلك لأنك أجمل امرأة شاهدتها في حياتي.

ومن جهة أخرى نشاهده يحرق الورود التي رفضتها بيتس منه كإشارة على تخليه عن فكرة الحب[1]؟

- نظراته تدل على الشك والارتياب.

- الدخول إلى سينما الخلاعة، تعتبر منه قصر إدراك لهذا العالم.

- ترافيس حين يعتذر لها في محل للاتصال نرى هنا، الكاميرا تنتقل وهو يتحدث إلى رواق فارغ حتى ينهي ترافيس مكالمته.

- في بداية الفيلم يقول: الحيوانات كلها تخرج في الليل[2].

- بهذا تكون السينما هي العالم المتخيل لحياة معاشة. إنها رؤية بانورامية متعددة الجوانب، لكن السيناريو يتحدث عن شخصية مفترضة، هي نموذج لأي أميركي - جندي عائد من حرب فيتنام، يحمل في ذاكرته ووجدانه فكرة الحلم الأميركي، بينما السينما المتخيلة لحياة معاشة تجرنا للحديث عن أفلام تناولت السير الذاتية، ومع ذلك لكل مخرج طريقة في التعبير، بعضهم يذهب إلى التركيز على سيرة المبدع، وآخرون، على عملية الإبداع والخلق لديهم.

---

(1) انترنت: Taxi driver-1976 Posted on 4/2010 مهند الجندي By.

(2) انترنت: مقالة لـ بلال سمير الصدر بعنوان، سائق التاكسي 1976 لمارتن سكورسيزي.

- هل تشير إلى فيلم بيكاسو لجيمس أيفري

- سأشير إليه وإلى ساعي البريد لمايكل رادفورد؟

إن أنتوني هوبكنز أضاف بعدًا جماليًا للفيلم وأغناه بأدائه الرائع، وجعل المتفرج يعيش شخصية بيكاسو، ونزع الفيلم إلى التركيز على المواقف الحياتية وكثافتها الإيجابية أو السلبية للرمز الأساس في التشكيل الصوري لبيكاسو.

تلك حالة تجمع بين أدبية الحياة والصورة المرئية.

- إنه نزع لقدسية تلك الشخصيات بتصويرها مجسدة.

- وبخصوص ساعي البريد il postino، 1994.

- إنه فيلم يبدأ بالتعبير عن حياة الصيادين في الجزيرة، ثم مشهد بين ماريو ووالده يتحدث فيه ماريو عن عدم حبه لصيد الأسماك، في قرية نائية، كأنها عالم مصغَّر، تجمع بين جمال الطبيعة وبؤس الحياة الفقيرة، وبين الشاعر المثقف بابلو نيرودا وساعي البريد التي يتم اختياره لنقل البريد إلى نيرودا.

تستند قصة فيلم ساعي البريد إلى رواية بعنوان (الصبر المحترق) للمؤلف انتونيو سكارميتا.

وما هي دلالته؟

- ينتهي الفيلم كما بدأ على شاطئ الجزيرة ونيرودا يسير وحده.

- يعبر مصرع ماريو على نحو آخر عن مصرع نيرودا.

- بياترس الاسم نفسه لحبيبة الشاعر الإيطالي دانتي.

- وينتهي الفيلم بقصيدة للشاعر بابلو نيرودا يقول مطلعها ـ وفي تلك السن وصل الشعر إليّ وهو يبحث عني.

- التظاهرة التي قتل فيها ماريو بالأبيض والأسود بدا كأنه مشهد تسجيلي.

- تسجيل ماريو رسالة إلى الشاعر، على جهاز الاستقبال الصوتي، تتضمن صوت أمواج البحر، حفيف أوراق الشجر، صوت الجنين في بطن بياترس، وهذه الأصوات تبدو قرينة[1].

- يظهر نيرودا على حافة القبر مطالبًا بإرساله للحانوتي جراء ما آلت إليه الأوضاع في تشيلي.

- يبدو أنك تفضله!

- إنه مزج بين الخيال والواقع والتسجيلي، إذ يقدم الفيلم وصول بابلو نيرودا إلى إيطاليا من خلال جريدة إخبارية سينمائية في دار العرض بالقرية، واختيار هذا الأسلوب هو للتعبير الحقيقي عن وصول نيرودا إلى إيطاليا، وحين يتم عرض مشاهد من القرية التي سيعيش فيها بابلوا نيرودا، والبيت الذي سيسكن فيه يهلل سكان القرية لمشاهدة أنفسهم على الشاشة، إنه لوحة لجمال الطبيعة وسحرها، وتجسيد لحياة الشاعر بابلو نيرودا بأسلوب شاعري رومنسي.

---

(1) فريد، سمير، أدباء العالم والسينما، الناشر: المجلس الأعلى للثقافة 2004، القاهرة، 125 إلى 128.

ـ وقد مات ماريو بعد انتهاء الفيلم بساعات.

ـ هذا صحيح.

ـ لقد أجهد قلبه، على الرغم من نصح الأطباء له.

ـ لكنه كان يرتاح كثيرًا ويمثل قليلاً.

ـ قلبه كان ضعيفًا، وتمثيله كان قويًا.

ـ هل أزعجك إذا عاودت سؤالك عن المومياء؟

ـ أبدًا، يا سلافة، ما هو سؤالك؟

ـ ألا ترى أنه يحوي دلالات عديدة؟

ـ وما أكثرها، مثلاً:

الأخ يتحرك في لقطة قريبة تتسع لتكشف عنه، وهو يسير على الرمل قاصدًا مركبًا خلف الكثبان، ولا نرى إلا الشراع الذي يظهر، وكانه مثبت بالرمل دلالة على عدم الرحيل.

فصعود «ونيس» وشقيقه إلى الجبل لمعرفة سر الخبيئة هو صعود حركي ورمزي، ودالٌّ إلاّ أنه وفي الوقت ذاته يتناص مع معنى الصعود في الاعتقاد الفرعوني التراثي القديم، حيث أن إطلاع الفتى على أسرار القبيلة وعلى معتقداتها يعني ـ كما نعلم ـ موته وانبعاثه، ويعني، بموجب سياق آخر، هبوطًا إلى الجحيم، متبوعًا بصعود إلى السماء والموت بدوره سواء أَكان إطلاعًا على سر الموت أم لم يكن إنما يمثل قطيعة في المستويات الكونية أصدق تمثيل، هذا يرمز إليه بالارتقاء والتسلق.

ـ إذًا هو صعود رمزي؟

ـ هو صعود رمزي، لأن ما ينتج عن معرفة السر يجعل حياة كل منهما مختلفة عن ذي قبل، وقد أدى هذا السرّ والصعود إلى مقتل شقيق ونيس وإلى هروبه وتخبطه وعدم قدرته على اتخاذ أي قرار فيما عرفه عن السر وهبوطه أثناء هربه هو مقلوب حركة الصعود[1].

ـ القناع، إنه يمثل الوقت على المستوى الزمني.

ـ الاختفاء يمثل الانقطاع الزمني.

ـ العالم سيبعث عبر البردية.

ـ استخدام التمازج بين الماضي البعيد وبين البحث عنه.

ـ وكيف وجدت ذلك؟

ـ إن استخدام المزج ما بين البردية التي تقدم مراسم التحنيط ومفهوم البعث ولقطة اجتماع سبيرو وو، إنما هو ما ذكرت. وأحب أن أخبرك أن من يحب السينما يتقدم خطوات لفهم العرض، والتذوق هو النفاذ إلى داخل العرض، قراءته، كشف فلسفته، وأنت ممن يحبون السينما، وذلك واضح من اسئلتك.

ـ شكرًا دكتور، ولكن ألا تسيطر الصورة على المتفرج؟

ـ طبعًا الصورة لها السيطرة التامة على المتفرج ويسقط الشاهد في غواية الصورة، وتتعطل لديه ملكة التخيل أو النفاذ إلى أعماق

---

(1) علاء، السيد عبد العزيز: الفيلم بين اللغة والنص ص 254، منشورات وزارة الثقافة دمشق، 2008.

الفيلم، والفن يتطلب نوعًا من الانفعال المزدوج، أن ينسى المشاهد أن ما يراه هو فقط الخيال.

ـ سؤالي هو: كيف يمكن السيطرة على غواية الصورة؟

ـ إذا كانت غالبية الناس لا تفهم الفن أو ليس لديها القدرة على النفاذ إلى داخله، هنا لا نلجأ إلى التفسير، ولا يكفي التفسير حتى لطلاب الجامعة، إن التمرين، أي المشاهدة المستمرة، هي الوسيلة الوحيدة للوصول إلى فهم الفيلم.

ـ إذًا لا بد من المشاهدة؟

ـ مرات، ومرات، حتى تنشأ لدى الطالب الجامعي ملكة التذوق.

ـ وهل يتمكن بعدها من إزالة العوامل المعيقة؟

ـ نعم، بعدها يتمكن من إزالة العوامل التي تعيقه في الوصول إلى سَبْر أعماق العرض السينمائي. إن المشاهد هو المتذوق أو المتلقي، والعمل الفني هو الوسيط، والمخرج هو مصدر الإيصال.

ـ هل تقدم لي مثلاً لو سمحت؟

ـ عندما أتمتع بمشهد غروب الشمس، كما فعل فان غوغ أتصور الشمس وسط السماء، أو كما هي رسمة الموناليزا وقت الغروب، هنا الفنان يحس بالرضا، وقد يتطلب ذلك تدريبًا ليحقق الفرد الاستجابة لمنظر غروب أو شروق، أو ألوان الحقل

أو سهل، أو واد عميق، أو شيء يقع أمام العين.

ـ إذًا، إن فهم الفيلم أو بالأحرى القبض على عناصره يستلزم تمرينًا.

ـ بصراحة يوجد أكثر من عنصر في الفيلم، وفهم العناصر يتطلب التعلم.

ـ الآن فهمت، التمرين، هو تدريب ذوقي، والتعلم هو القدرة على تفكيك عناصر لها علاقة إما بالتصوير وإما بالألوان ووو، وكل فيلم يتميز عن الآخر، بالنسبة للأسلوب أو الدلالات، أو توظيف الألوان، مثلاً: في فيلم:

1 ـ مشهد كسر البلّورة الزجاجية Citizen Kan، 1941، Orson Welles.

2 ـ الجريدة والريح The Milagro Beanfield war، 1988، Robert Redford.

3 ـ الكابتن بنجامين في غرفته في سايغون Appocalyse Now، 1979، Francis Ford Coppola.

4 ـ حركة الكاميرا، النافذة ودورها Rear window، 1954، Hitchcock.

5 ـ الكاميرا وعلاقتها برصد تفاصيل حياته The Truman show، 1998، Peter Weir.

6 ـ يقول ترافيس يومًا ما سيأتي عصر حقيقي، وينظف الشوارع من النفايات Taxi driver، 1976، Martin Scorsese.

7 ـ اللون American beauty، 1999، Sam Mendes.

8 ـ الضوء The Piano، 1993، Jane Compion.

9 ـ جمالية الصورة IL postino، 1994، Michael Radford.

10 ـ المبالغة Under Craund، 1995، Emir Kusturica.

11 ـ دور اللون Volver، 2006، Pedro Almodóvar.

12 ـ الأداء awakenings، 1990، Benny Marchall.

13 ـ التضاد Le chocalat، 2000، Lasse Hallströn.

14 ـ أهمية الموسيقى The Pianiste، 2002، Roman Polanski.

15 ـ مود الصورة Perfume، 2006، Tom Tykwer.

16 ـ تماوج الألوان City of god، 2002، Fernando Meirelles and Kátia lund.

17 ـ السخرية الكاريكاتيرية Satyricom، 1969، Federico fillini.

18 ـ الأسلبة/ المومياء، 1974، شادي عبد السلام.

ـ إن لائحة الأفلام هذه تحوي على أفلام لم أسمع بها.

ـ مثلاً، فيلم شاهدته في الصف The Milagro Beanfield war.

ـ The Milagro Beanfield war من إخراج روبرت ردفوردُ 1988.

قصته أن مجموعة من الأثرياء تضع لافتة تعلن عن مشروع سياحي ـ مدينة ملاهي/ كازينو ونشاهد تراكتورات تمزق باطن

الأرض، وفقراء بأشكالهم وثيابهم ووجوههم، يواجهون الأثرياء بثيابهم وجبروتهم وتتصاعد المواقف والمواجهة، ويبرز شاب مزارع فاصوليا، يرفض أن يتنازل عن أرضه، التي بدأت تنبت[1].

السؤال: هل سينجح المزارع الشاب بطرد الأغنياء؟

- في المسار التصاعدي يراقب الأهالي مدهوشين ما أنبتت أرض المزارع لذلك يتحمسون، وعندها يجن جنون الأثرياء، فيعمدون إلى شراء الصحف وحرقها.

- ما دلالة الصحف؟

مشهد من أجمل مشاهد الفيلم، تهب عاصفة هوائية وتبعثر أكوام الجريدة المصادرة وتطيرها في السماء وتدفعها الرياح إلى كل مكان في القرية، فتتساقط على رؤوس أهل القرية وتقع بين أيديهم، جاءت الكلمات إلى أماكنهم وكأنها رسالة من السماء تدعوهم للتمسك بالحق ومقاومة ظلم الأغنياء[2].

- نسيت أن أسألك عن Citizen Kan.

- ما به؟

- أيضًا لم أشاهده.

- اعتمدي اللائحة التي ذكرتها.

---

(1) انترنت: The Milagro Bean field war 1988 by jay carr.

(2) ربيع السيد، خالد، الفانوس السحري، دار الانتشار العربي ط 1، ص 208 ص 118.

ـ وبعدها؟

ـ لائحة أخرى، وأخرى.

ـ كم يلزمني من الوقت لحضور جميع هذه الأفلام.

ـ الأمر يعود لك، لا تنسي أن نصفها سيعرض في الصف. . .

أما بالنسبة لـ Citizen Kan فهو من إخراج 1941 Orson welles.

باختصار تدور أحداث الفيلم حول رجل الأعمال العصامي تشارلز فوستر كين، الذي ينشئ إمبراطورية إعلامية كبرى، ويصير واحدًا من الرموز السياسية في ولايته، ولكنه يفقد كل شيء، إنه سيرة ذاتية، يجمع منظومة عاملة من الإبداع من تمثيل وإخراج إلى تصوير إلى موسيقى تصويرية، إلى مكياج وأزياء، في بعثرة للمشاهد وأسلوب عبثي في التسلسل التاريخي وسريالية رائعة، حيث مشاهد الفيلم لا تعرف أين تبدأ وأين تنتهي، والفيلم يتمتع بطريقة الفلاش باك في «المواطن كين» استغلت واقعية الأصوات الطبيعية لصالح منظر داخل مكتبة تاتشر التذكارية، لكي تكشف عن غطرسة شخصية الوصي على كين، إذ بينما ينقب المخبر الصحفي في سجلات تاتشر عن قرينة تهدي إلى معنى كلمة كين الأخيرة ـ روزباد ـ نستمع إلى أصوات يتردد صداها العميق في أرجاء المكتبة (حوار ـ أقدام ـ تقليب صفحات في مذكرات تاتشر) مفصحة عن خواء شخصية تاتشر الرجل.

ـ الملاحظ أنه فيلم مشوق.

ـ نعم، لاحتوائه على عدة عناصر فنية، ولكنه من الأفلام التي يصعب حضورها دون تشتت ذهني.

ـ ألهذه الدرجة؟

ـ إنه فيلم يرهق العقل.

ـ وكيف تختاره لنا في الصف؟

ـ لأنه أفضل أفلام السيرة الذاتية على الإطلاق.

ـ لقد شوقتني لحضوره.

ـ سأعرضه في الفصل المقبل.

ـ يبدو أن كل الأفلام تحمل خفايا فنية معينة.

ـ لنقل تحمل رموزًا سينمائية، أو بعدًا أو دلالة معينة.

ـ ما تقصد بالبعد؟

ـ أقصد به ما هو أبعد من الترميز.

ـ سبق أن قدمت أمثلة عن الدلالات السينمائية، هل هناك فرق بين الدلالة والرمز.

ـ نعم يوجد فرق.

ـ أنا أعطيك مثلاً.

ـ تفضّلي:

ـ الوردة الحمراء رمز للحب، القنديل رمز للمساء والدفء.

ـ والدلالة يا سلافة؟

ـ الدلالة، هي ما تحمله من معنى أبعد مثل «لا دخان بلا نار».

ـ أحسنت. وهناك أمثلة كثيرة منها.

ـ نرى من النافذة المفتوحة، أثناء زواج ما، جنازة تمر في الشارع.

ـ لم أفهم ما علاقة الزواج بالجنازة؟

ـ إنها رمز لفشل هذا الزواج وتسمى تَوْرية.

ـ ما التّوْرية أستاذ؟

ـ ان تحمل كلمة معنى أقرب إلى الذهن لكنه غير مقصود، أي سترته واظهرت غيرة، ويدل عليها بقرينةٍ يغلب أن تكون خفية فيتوهم السامع أنه يريد المعنى القريب، وهو يريد المعنى البعيد.

ـ أستاذ، من فضلك، هل توضح التورية بأمثلة سينمائية؟

ـ حاضر، يا سلافة، اسمعي.

ـ الأنفاس القصيرة لرجل قلق = يقابلها لهاث قاطرة.

ـ أوف! صعب هذا المثل.

ـ إليك أسهل منه.

ـ نفثات بخار قاطرة = جنود راحلون إلى الجبهة.

ـ أيضًا مثل صعب.

ـ حسنًا، موت الجسد = يقابله، ضجيج شجرة تسقط بضربات فؤوس الحطابين.

ـ في فيلم كوميدي: يدق رجل جرس بيت = نسمع في اللحظة نفسها صوت سيفون.

ـ تتحول كلمات الرأسماليين المختلفين حول قطعة أرض إلى نباح كلاب.

ـ عندما يرسم الإنسان علامة الصليب معنى هذا أن أحدًا قد مات.

ـ عندما نسمع صوت تلاوة القرآن معنى هذا أن أحدًا قد مات.

ـ والرمز؟

ـ أنت تطمعين كثيرًا.

ـ لقد قدمت مثلاً عن جنازة الشارع.

ـ أودّ لو تقدم غيره.

ـ حسنًا يا سلافة، شابة تبكي حبها الذي حطمه رحيل حبيبها، ويتفاقم عذابها نتيجة ثرثرة المدرّسة الجديدة التي تحكي لها عن مواقفها مع حبيبها.

ـ تخرج سيدة من دار الولادة بطفل هجره أبوه أو تركه وتظهرها الصورة وهي مارة بالقرب من كنيسة أمام زجاجها الملون بطريقة تجعل رأسها يبدو محاطًا بهالة الاستشهاد.

ـ والسينما هي الإيحاء يا سلافة.

ـ تقصد الإخراج الإيجازي؟

ـ أحسنت.

ـ هذه سهلة.

ـ أعطني أمثلة.

ـ أنا، أرجوك اعفني من هذه المهمة ربما خلطت بين الإيحاء وغيره.

ـ قرأتُ ما يلي، إسمعي:

في فيلم Awonen in paris, chaplin 1923.

ـ يعثر البطل على الفتاة التي كان قد أحبها في الماضي. ويجهل كل ما وقع لها منذ انفصالهما.

ـ الإخراج الإيجازي: تفتح الفتاة درجًا، فتسقط منه ياقة رجل.

ـ في أحد الأفلام لقطة مميزة: نشاهد إحدى الشخصيات تتخطى بحركة تلقائية الدرجة المحطمة من السلم، قبل أن تنبهها الخادمة من خطر تلك الدرجة، نتأكد أن هذه الشخصية عاشت من قبل في هذا الفندق.

ـ الظاهر أنه لا يخلو فيلمٌ من رموز دالّه وهذا العالم مليء بالدلالات، والعلامة لا يمكن أن تكون مجردة من المعنى؛ لا يمكن لأحدنا عندما يرى شجرة تتمايل، أو طريقًا طويلة، أو غرابًا، أو سماء رمادية، أو امرأة تلبس الرداء الأحمر، أو صورة للبحر، دون أن يقال ما هي دلالتها، في فيلم فيسكونتي، موْت

في ڤينيسيا[1] Death in venice 1971، أحد رموز الموت يتمثل في رجل عجوز مثقل بالماكياج والملبس، لكي يبدو شاباً بسترة مصفرة، وربطة عنق حمراء وقبعة مبهرجة.

وفي منظر اجتماع الشمل بفيلم آرثر بن؛ بوني وكلايد Bonnie and Clyde, Arthur Penn 1967[2]، كان البطل والبطلة قد هربا من مطاردة مجموعة في أرجاء البلاد، ويضفي اللون الأحمر على اللقاء الدافئ المتباطئ مع أم بوني، لينقل إلينا دفء الحنين الذي يستشعره كل منهما نحو الآخر.

في فيلم رينوار Jean Renoir قاعدة اللعبة La règle du Jeu 1939، ترتدي شخصية ثانوية ـ هي بيرتيلان ـ زي الموت ويكتسب بيرتيلان وزيه دلالة شؤم عندما تحدث حالة وفاة طارئة؛ حينما ترتدي الشخصية في البداية زي الموت، لا يعتقد المتفرج أنه مرتبط بالموت فعلاً، ولا يتأتى تقديم ارتباط حقيقي من نوع ما بالموت إلا عندما يبدو جلياً أن القدر يتحتم ما يسمى بموت الفجاءة[3].

ـ لا يخلو فيلم من دلالات مباشرة كانت أو إيحائية. نعم وسأحاول أن أقدم لك مجموعة من الأفلام وأرجو ألا تقاطعينني.

---

(1) كاسبيار آلان: التذوق السينمائي، ترجمة وداد عبدالله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 ص 163.
(2) كاسبيار آلان: المرجع نفسه.
(3) كاسبيار، آلان: المرجع نفسه، ص 149.

ـ حسنًا. خذ وقتك.

ـ في Apocalypse Now عام 1979 لـ فرانسيس فورد كوبولا، يظهر عن يسار الشاشة وجه الكابتن ـ بنجامين ولارد ـ نراه في غرفته بفندق في سايغون وتشعر معه بالعزلة والاغتراب ونشاهد العرق الذي يغسل جسده، كأن يبدو عليه أنه هو من اختار عزل نفسه عن هذا العالم الخارجي، كان يريد أن يغفو في ذكريات الحرب، وينقل لنا خوفه من أن يُجَنَّ قريبًا، وخلال دورانه ورقصاته الجنونية في الغرفة يضرب المرآة بكل قواه ليكسرها بعنف جارحاً يده، ويمسح وجهه وجسده بالدماء (كسر المرآة رمز يعني به تحطيم[1] صورته).

في فيلم Schindler's List 1993 لـ ستيفن سبيلبيرغ في المشهد الأخير يظهر اليهود يضعون الورود فوق قبر أوسكار شيندلر، الصناعي الألماني الذي ساعد اليهود، والفكرة الرئيسة في هذا المشهد هي تكريس استجداء التعاطف.

يستخدم مخملباف في فيلمه Sex and Philosophy (2005) اللونين الأبيض والأحمر طوال الفيلم، لون هادئ وآخر مشتعل، أو الهدوء الخارجي الظاهري والاشتعال العاطفي الداخلي.

ويصور لقطة فراق الحبيبة من أعلى، من عين طائر يحلق فوق المكان (غالبًا من طائرة هليكوبتر لا نلحظ أي أثر لوجودها) حيث

(1) ربيع السيد، خالد: الفانوس السحري، م.س ص 172.

يسير الرجل مبتعدًا في شارع ملتوٍ بينما تغطي الثلوج أسقف المنازل وحوافّ الطريق وقد فقدت الأشجار أوراقها.

ويحمل الرجل مظلة حمراء (دائمًا هناك مظلة في الفيلم رغم عدم وجود المطر، ويسير مبتعدًا مسافة طويلة ثم يتوقف ويعود مجددًا من حيث أتى، وتتابعه الكاميرا مرة أخرى من الزاوية المرتفعة ذاتها القريبة للغاية من أسقف المنازل وحوافّ الأشجار إلى أن يلتقي بالمرأة التي تتوقف لكي يناولها المظلة ثم يستدير ليعود مواصلاً طريقه[1].

- علي محمد قاسمي شارك في مهرجان ڤينسيا (البندقية) السينمائي الـ 62 ـ عام 2005 Writing on the Grath.

قاسمي يستخدم الإشارات الكامنة في التراث الشعبي والأساطير الفارسية القديمة، كما يستفيد من الصور القوية التي تتولد عن الطقوس الجماعية الدينية، ويكثفها باستخدام التعبير الحركي والمجاميع والحركة الدائرية، ص 12.

ونقصد بشريط الصوت، الموسيقى وأصوات الطبيعة والابتهالات والوعود التي قطعها الرجل على نفسه، أيضًا الفناء والندب وغير ذلك، في إطار تجانس تام مع الحركة الملتوية الدائرية للكاميرا التي لا تهدأ ولا تتوقف عن الدوران وكأننا داخل حلقة ـ زار ـ أو إحدى حلقات الذكر، وليس من أجل تحقيق الصفاء

(1) العمري، أمير: سينما الخوف والقلق، الهيئة العامة لقصور الثقافة ص 19.

الروحي وصولاً إلى التقرب من الله، بل تعبيرًا عن الغضب والرفض والتطرف الشديد[1].

- فيلم الملكة The Queen عرض في البندقية 2006 Stephen Frears.

الملكة تنعزل في قصر ريفي بعيدًا عن العاصمة انصياعًا لنصيحة من الملكة الأم بضرورة التمسك بالتقاليد وأن ديانا لم تنتمِ للعائلة، وأنها صاحبة الرغبة في الانفصال ثم الطلاق، وهي إذن، المارقة عن العائلة، غير أن الملكة لا تشعر بالراحة بل تبدو مؤرقة، بسبب مكالمات رئيس الحكومة طوني، بلير تطاردها من وقت لآخر، تشعرها بوخز الضمير.

يقول بلير لها: أن الرأي العام أصبح يميل للمرة الأولى إلى استبعاد العائلة المالكة.

يشعر المشاهد للحظة بأن الملكة يدور في داخلها الانفعالات؛ فجأة تنشق الأرض ويبرز وَعْلٌ كبير متوهج العينين من النوع الذي يطلق عليه الوعل الملكي أو الوحش يتسمّر الوعل أمام الملكة يسلط نظراته عليها، ترقبه بدهشة وفرح كبيرين وهذا وعل من الوعول الأسطورية التي تحفل بها القصص القديمة[2].

الملكة تعرف أن زوجها الأمير فيليب اصطحب الأميرين

(1) العمري، أمير: سينما الخوف والقلق، م.س، ص12.

(2) العمري، أمير: م.ن، ص 134.

الشابين في رحلة صيد في منطقة مجاورة، فهذه هي نظرته الخاصة في الترفيه عنهما بعد تلقي صدمة وفاة والدتهما.

الملكة تشير بيدها للوعل أن يذهب. يبقى واقفًا. الملكة تتلفّت فيما حولها تبحث عمن يساعدها، ثم تدير وجهها لكي ترى أن الوعل قد اختفى تمامًا.

فيما بعد تعرف الملكة أن الأمير ورفاقه اصطادوا وعلاً نادرًا، تصر على الذهاب لكي تنظر إليه وهو يتدلى مربوطًا داخل مبنى مخصص للكنوز الملكية من الحيوانات المحنطة، إنه الوعل نفسه الذي أطلقته من قبل.

الرمز واضح هنا، الوعل الملكي النادر الذي جاء من الماضي، هو مرادف للعائلة المالكة أو ربما للملكة نفسها التي ظلت على رأس الدولة لأكثر من نصف قرن. مصير الوعل ينذر ربما بمصير الملكة، أي الرحيل والأفول وربما انتهاء نفوذ العائلة كلها.

وعندما تعود الملكة وتنزل لتحية الناس الذين اصطفوا أمام قصر باكنغهام لوضع أكاليل الزهور أمام بوابة القصر في إيماءة وداع ديانا، ترى بين الجموع طفلة صغيرة تحمل باقة من الزهور. الطفلة تناولها الباقة، الملكة تتناولها وتسألها أتريدين أن أضعها نيابة عنك؟ الطفلة تقول كلا، إنها لك أنت. ينقبض صدر الملكة لما للكلمات من وقع صارم[1].

---

(1) العمري، أمير: السينما والخوف والقلق، م.س، ص 135.

اسمعي يا سلاف إلى دلالات هذه الأفلام:

أولاً ـ الطريق إلى قندهار إخراج محسن ماخمليف من أهم الأفلام التي عرضت في مسابقة مهرجان كان 2001[1].

الدلالة: يعبر الفيلم عن مأساة الشعب الأفغاني من خلال نافاس (اسم أفغاني من التنفس أو النفس) الأفغانية المثقفة التي هاجرت إلى كندا، ولكنها قررت العودة إلى قندهار بعد أن تلقت رسالة من شقيقتها تخبرها فيها أنها سوف تنتحر يوم الكسوف الأخير للشمس في القرن العشرين 11/ 8/ 2000 وذلك حتى تنفذها. يبدأ الفيلم مع بداية رحلة نافاس، وينتهي من دون أن تتمكن من الوصول إلى أختها ولكن قبل الكسوف المنتظر.

وThe Ballad of Jack and rose إخراج Rebecca Miller 2005.

اختاره مهرجان مراكش في نوفمبر، تشرين الثاني، للعرض في مسابقته حيث فاز بجائزة أحسن ممثل لمؤدي الدور الممثل الفنان دانييل داي ـ لويس، إنه فيلم من تحف السينما في العالم لعام 2005[2].

لقد شاهدنا هذا الفيلم في الصف:

ـ نشاهد منظراً لنحلة داخل زهرة تتحرك الكاميرا إلى أعلى إلى

---

(1) فريد، سمير: مخرجون واتجاهات في سينما العالم، دمشق، وزارة الثقافة، 2007، ص 137.

(2) فريد، سمير: مخرجون، م.ن، ص 208، 209.

السماء في لقطة طويلة، الطبيعة بكر، وروز بِكْرٌ في السادسة عشرة من عمرها مع جاك في بيتهما الصغير وسط الطبيعة التي لم تُخَدش بعد.

- منع جاك ابنته روز من مواصلة الدراسة وهي في الحادية عشرة، وعزلها عن الدنيا بمنع التلفزيون عن بيته، ومنذ بداية الفيلم جاك مريض ومهدد بالموت في أية لحظة، ويخشى على روز بعد وفاته، فيقرر دعوة صديقته كاتلين (كاترين كينز) للإقامة معه هي وولديها المراهقين. مع المقدمة نبدو وكأننا في بداية الخلق؛ رجل وامرأة وطبيعة، ومع ظهور كاتلين وولديها تبدو وكأنها حواء وقابيل وهابيل.

- عندما تفقد شعرها تتحول من حيث المظهر الخارجي إلى صبي.

- ما دور الأفعى في الفيلم؟

- دور الأفعى؛ تعرف روز من تاديوس الابن أنه كان يعمل صيادًا للأفاعي، فترشده إلى مكان أفعى في الغابة، وتضعها في صندوق تحت فراشها وعندما يقوم بفض بكارتها تخرج الأفعى من الصندوق نتيجة اهتزاز الفراش وتتحرك داخل البيت ويبدأ دورها. الفيلم كما شرحته لنا مليءٌ بالرموز والدلالات.

- استمعي إلى باقي الدلالات.

- تربط روز الملاءة البيضاء، وعليها بقعة الدم على خيط في طريق والدها الذي يدرك على الفور ما حدث لها.

ـ يموت جاك على فراشه والأفعى تتحرك داخل البيت[1].

وفيلم آخر هو: Broken flowers للمخرج Jim Jarmusch's حائز على الجائزة الكبرى في مهرجان كان 2005

يضع وبنستون خطة للبحث عن طريقٍ للعثور على أربع نساء أقام معهن علاقات عابرة من عشرين سنة، وينصحه جاره الأثيوبي بضرورة البحث عنهن[2].

ـ ما هو سبب البحث عن نساء أقام معهنّ علاقات منذ عشرين عامًا؟

ـ لأن خطابًا جاءه دونما توقيع أو عنوان، تخبرة فيه امرأة أن له ابنًا في العشرين من عمره.

يقرر البحث حاملاً باقة من الورد، و«سي دي» لموسيقى من تأليف الأثيوبي مؤلف موسيقى الفيلم، ليسمعه عبر الطرق البرية، ومن الواضح العلاقة بين اسم دون جونستون واسم دون جوان، ولكنه دون جوان أميركي معاصر، ومن الواضح أيضًا التناقض بين حياة «دون» وحياة صديقه وجاره الذي يمثل المحافظة على تقاليد الأسرة الفطرية، وتقاليد الحياة البسيطة، حيث باقة الورد أجمل هدية.

في بداية الرحلة نجد شابًا يتقاطع مع «دون» بما يوحي أنه ابنه، وفي نهايتها وبعد عودته إَلى منزله من دون أن يعثر على ابنه نرى

---

(1) فريد، سمير: مخرجون، م.س، ص 209، 210.

(2) فريد، سمير: مخرجون، م.ن، ص193 ـ 194.

شابًا آخر يتصور «دون» أنه الفتى المنشود، ولكن الفتى يتصور أنه رجل مجنون أو شاذ، ولأول مرة في الفيلم يكون المشهد الأخير للبطل الأمريكي والكاميرا تدور حوله دورة كاملة تعبر عن حيرته وضياعه في دوامة لا نهاية لها[1].

وMillion dollar Baby: 2004

فاز الفيلم الأميركي ـ فتاة بمليون دولار ـ إخراج كلينت إستوود بجوائز أوسكار أحسن فيلم وأحسن إخراج وأحسن ممثلة.

ودلالاته: ساحة الملاكمة ـ الحياة ـ المسرح تتوارى طوال الفيلم مع ساحة الكنيسة الكاثوليكية التي يذهب إليها فرانك بحثًا عن اليقين.

ـ غرفة المستشفى هي ساحة القبر، والتحول في الثلث الأخير من الفيلم هو التحول من الحياة إلى الموت، والساحات الأربع هي ساحات الوجود في رحلة الإنسان[2].

في فيلم العصفور 1974، إخراج يوسف شاهين.

الدلالات: أحمد فؤاد نجم يتحدث عن عصفور مخنوق مزقزق، وعن أرض سحرة وقمرة وضفة نهر ومراكب ورفاق مسيرة وصور حشد ومواكب.

---

(1) فريد، سمير: مخرجون، م.س، ص194.
(2) فريد، سمير: مخرجون، م.ن، ص190.

يقصد: مصر أم الأمل في الحياة.

صحيح: الأمل في الحياة والإصرار على مواصلة النضال.

-: في الفيلم رواية للواقع.

وثقة في المستقبل حيث نسمع أحمد فؤاد نجم يصدح قائلاً:
الزمن شاب وأنت شابة هو رايح وأنت جاية فوق الصعاب ماشية، فاتْ عليكِ ليل وميّه واحتمالك هوّه... هوّه... وابتسامتِكْ... هيّه، هيّه. ويوجه التحية لمصر، يا بهية يا امّه بهية، يا أم طرحه وجلابيه.

- في الفيلم كلام عن شيء اسمه المصنع، هل توضحه من فضلك؟

- إن الإجرام بوجهيه التقليدي والسلطوي يقفان في وجه التقدم والحياة الحرة الكريمة للمواطن في مصر والمصنع الذي ظل ست سنوات[1]...

- ولكن الفراعنة استحلّوا خراب المصنع.

- لم أفهم بعد أبعادَ رمز المصنع؟

- إن ما يحدث في المصنع - الرمز - الذي كان من الممكن أن يغير الخريطة الاجتماعية والاقتصادية في تلك المنطقة باستيعابه ستة

---

(1) السفير، كتاب في جريدة: علي أبو شادي، خمسون فيلمًا عن كلاسيكيات السينما المصرية، ج 3 العدد 99 دار المدى للثقافة والنشر 2010 ص 11.

آلاف عامل، يشير لذلك التجريب المعتمد لحركة المصنع وتعطيل التحويل الاجتماعي وإضعاف البنية الاقتصادية، وهو ما كانت تستهدفه عناصر القوى المضادة في السلطة والمتواطئة مع مافيا القطاع الخاص[1].

- وسوّاق الأتوبيس إخراج عاطف الطيب 1983؟

- يبدأ الفيلم، وقبل العناوين، بداية رقيقة فجر أحد أيام الشتاء القارص، ويكشف من خلالها عن دفء العلاقة بين حسن وميرفت[2].

- أيضاً حضرنا هذا الفيلم وكانت من المرات القليلة التي نتمتع فيها بفيلم مصري بهذا المستوى، ولا أنسى فيلم العصفور، واللص والكلاب أو بناية يعقوبيان، ورجل في بيتي، وغيرها من الأفلام، إلا أنني أحسست من خلال شرحك أنني وسط الفيلم، وأذكر أيضًا أنك شرحت لنا عن المعادل الموضوعي بين الورشة ولكل ما يرمز للقيم النبيلة، كانت الورشة مهددة بالضياع والبيع بالمزاد.

- إنها المعادل لحياة الأب ورمز وجوده وانتزاعها منه يعتبر القضاء الكامل عليه.

- والشقة المكتظة بالأجهزة الكهربائية.

(1) كتاب في جريدة: علي أبو شادي، ج 3،م.س، ص 12.
(2) كتاب في جريدة: علي أبو شادي ج 3، م.ن، ص 80.

ـ ما بها؟

ـ ما هي دلالاتها؟

ـ الثروة المفاجئة، والتفسح الأسري؟ سكب البيرة حتى تفيض من الكوب، أكل الجمبري بنهم والوقوف أمام الهرم؟

ـ في الفيلم لم يبق لحسن سوى زملاء القوات المسلحة الذين شاركوه تحقيق النصر الذي سرقه الآخرون. وحين عادوا وجدوا أن القيم النبيلة قد وطأتها أقدام الجهلاء والسفلة واللصوص أبطال الانفتاح. وفي مشهد من أبلغ مشاهد الفيلم ينطلق الأصدقاء إلى سفح الهرم، بينما تغلف رحلتهم داخل التكسي كلمات حزينة، معبرة في مرارة عن مشاعر حسن تجاه زوجته والآخرين[1]. في ظلمة الليل يتراءى الهرم الأكبر ينيره القمر، وبعض النجوم الساحرة في خلفية المشهد شاهدًا على التاريخ الذي مضى، كان زمان، كل حاجة كانت زمان، يجمع بين الرفاق والليل والأسى والحزن وضياع الحلم[2].

ـ هل انتهى درس الدلالات؟

ـ اللائحة طويلة، ما زال أمامنا القليل، هل تعبت؟

ـ أبدًا، أكمل.

---

(1) كتاب في جريدة: علي أبو شادي، م.س، ص 83.

(2) كتاب في جريدة: علي أبو شادي، م.ن، ص 84.

في فيلم Place for lovers 1978 لـ Vitori di sika

تظهر البطلة الخائفة من إجراء عملية جراحية خطيرة نتيجتها غير مضمونة، وفي مشهد حاسم نراها تقف مع البطل على الجبل، في لحظة من لحظات خوفها من الموت، الذي يتهددها باختطافها من أيام السعادة، وتنظر حولها نحو الزهور التي تُغطي المنطقة وتلمح لافتة مثبتة بجوار الزهور، وقد كتب عليها ممنوع قطف الزهور من المنطقة، فيقتطف الزهور فعلاً ويضعها في يدها، تنظر إلى الزهور، وتتأملها في خوف وألم.

ـ ما الرمز هنا أستاذ؟

ـ الرمز هنا يا سلافة حالة البطلة من حيث تجسيد مخاوفها من الموت وشدة تعلقها بالحياة، ثم شعورها بتغليب احتمال موتها على استمرار حياتها[1].

ـ في فيلم ثرثرة فوق النيل؟ 1971، إخراج حسين كمال.

ـ يتحدث عن مظاهر الانحلال لمجموعة أصدقاء العوامة، بالإضافة إلى حواره المليء بالسخرية والمرارة من الأوضاع الاجتماعية المتردية والخيبة التي يعيشها الشعب المصري والعجز الكامل الذي جسّده عماد حمدي بقدرة فائقة[2]، وخصوصًا

(1) الحوار المتمدن، مقالة لـ دريد خضير الموسوي بعنوان ـ لغة الاستعارة: بين الأدب والفن البصري، العدد 3843، 7/ 9/ 2012.

(2) ربيع السيد، خالد: الفانوس السحري، م.س، ص 270.

مشهد خروجه في شوارع القاهرة، ومناداته ـ احنا يلي قتلنا الفلاحة ـ إشارة إلى مصر.

ـ وقصة فيلم رصاصة في جيبي؟ انتاج 1974.

تتناول فيها المجند (محمود ياسين) بوصفه شاهدًا لأحداث النكسة (حزيران 1967)، خصوصًا بعد نجاته من قصف طائرات الهليكوبتر الممعنة في قتل المجندين المصريين في صحراء سيناء. . . ويسقط من شدة الإعياء، ليأويه أحد البدو، وينقله إلى أحد المواقع القريبة من الإسرائيليين استعدادًا لنقله إلى الضفة الغربية ومنها إلى القاهرة، ويشاهد في طريقه المذابح بحق الأسرى المصريين العزل من السلاح ثم يعود إلى القاهرة حاملاً في جيبه رصاصة يقسم أن تبقى في جيبه حتى يسترد آخر شبر من تراب أرضه، وعند لقائه بفاطمة يخرج الرصاصة كتيمةٍ تشير إلى استعداده الدائم للدفاع عن أرضه[1].

---

(1) ربيع السيد، خالد: الفانوس السحري، م.س، ص 156.

دلالـة اللـون السينمائي

دلالة اللون السينمائي

- سأحدثك عن اللون السينمائي.

- جميل هذا الموضوع.

- من أين تبدأ؟

- من فيلم Le Chocolat المخرج Lasse Hallshöm 2001

- يبدأ الفيلم بلون السماء الرمادي، دليل على الجو القاتم الذي يمارسه رجل الدين على رعيته، وهذا ظاهر أثناء الجنريك، ثم تظهر سيدة وابنتها متدثرتين بشالٍ من الصوف الأحمر، حيث بردُ هواء الثلج يلفح بهما.

- أذكر أنني شاهدت هذا الفيلم في السينما، وأثار لديّ عاطفة تجاه بطلة الفيلم.

- لحظة دخولها إلى القرية، هبت عاصفة ثلجية فتحت باب الكنيسة الذي أغلقه عمدة القرية.

ـ هل تقصد أن لحظة وصولها هبت العاصفة الثلجية؟

ـ أبدًا، كان الجو قاتمًا والثلج يغطي الساحة المقفرة، لكن هبوب العاصفة وخلع باب الكنيسة إشارة واضحة، هذا بالإضافة إلى اللون الأحمر الذي يناقض تمامًا برودة الحجارة والطقس . . .

ـ ألاحظ أنك مغرم بالألوان؟

ـ الألوان لها خاصية معينة في السينما، فلا يخلو فيلم من لون أو إشارة له.

اللون الأحمر: لون الحيوية والنشاط.

اللون البرتقالي: لون الدفء، كما يوحي بالتوتر.

اللون الأصفر: لون المزاج المعتدل، لون مهدّئ منشّط للفكر، أما عندما يكون داكنًا، فهو للتعبير عن الغش والخداع.

اللون الأخضر: يوحي بالراحة والسكينة والإحساس.

اللون الأزرق: مريح للأعصاب محافظ وحساس وخيالي.

اللون الأرجواني: لون يوحي بالفخامة، وإحساس غامض ومخادع، وأحيانًا بالحزن.

اللون البني: هادئ، كتوم، صامت.

اللون الأسود: لون الوقار، ويذهب إلى الرهبة والغموض والشر.

اللون الرمادي: الوقار والرزانة، لون محايد في الإحساس.

اللون الأبيض: النقاوة والطهارة، رمز السلام[1].

ـ أتذكر أنّك كنت قد أعطيت في الصف، لكل طالب، فرضًا عن اللون؟

ـ أذكر.

ـ وقدمت لنا أمثلة سينمائية ومسرحية.

ـ والآن اسمعي:

ـ ما هو التأثير النفسي للون؟

استطاع اللون أن يؤثر نفسيًا على الإنسان ويترك دلالات واضحة يستدل منها الإنسان على أحاسيس وأفكار معينة وأهم هذه الدلالات:

ـ الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين أخف وتظهر الألوان الساخنة والقاتمة أكثر ثقلاً.

ـ الألوان الباردة والزرقاء الفاتحة تظهر للعين وكأنها ترتد للخلف، بينما الألوان الساخنة تتقدم وتقصر المسافة. . .

ـ كنا درسنا في الفصل الأول عن الألوان، وقلت لنا أن اللون الأصفر يتقدم ويصغِّر المكان، بينما الأزرق يوسِّعه.

ـ هذا صحيح ولكل لون خاصية معينة، لاحظ في المطاعم التي تقدم الوجبة السريعة، والغاية منها ألا يمكث الزبون لوقت

---

(1) شيمي، سعيد، سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص 104، 105، 106، 107.

طويل، بينما في المطاعم الهادئة، تطغى الألوان الباردة والغاية منها واضحة.

- وقلت لنا أن اللون الغامق عادة ما يبعث على الحزن، أما اللون الفاتح فالفرح غايته، وأن الألوان الساخنة ذات حيوية أما الباردة فمريحة هادئة.

مثلاً في فيلم The Wild child الطفل الوحشي 1970 François Truffaut، تظهر مناظر الطفل في بيئته الطبيعية بالغابة وفرة التكوينات والأحجام وتباين النوعية، التي تشجع على الإيهام بالألوان، فالبيئة المتحضرة معروضة بألوان رمادية ناعمة والفكرة من وراء ذلك أن يقال أن الحياة في العالم المتحضر أقل ثراء منها في العالم البدائي.

والفيلم الأخير The Last Picture Show للمخرج Peter Bogdanovich 1971 وهو فيلم أبيض وأسود يصف أميركا المدينة الصغيرة في الخمسينات والفكرة من استخدام اللونين أن يعطي تأثيرًا بتباعد أحداث الفيلم.

وفي فيلم American Beauty للمخرج Sam Mindez في 1999.

- نرى المنزل والمدخل باللون الأحمر، والنوافذ بالأزرق، ثم في مشهد آخر نرى البطل غير مهتم بثرثرة زوجته يشاهد التلفزيون وأمامه الورد الأحمر وهو حالم؛ الفكرة، أن البطل قد يئس من

علاقته بزوجته وصار يحلم بلقاء صديقة ابنته والورد يحيط بها في مغطس الحمام.

ـ تعني أن اللون الأحمر دليل على الحلم؟

ـ لا، لم أقصد أن طبيعة اللون الأحمر، ما ذكرته فقط عن دلالة اللون الأحمر في الفيلم[1].

حتى في مفردات ملابسه يوجد اللون الوردي وفي استرخائه في المنزل منفصلاً عن واقعه وحالة زوجته المعذبة الثرثارة نجد أن أمامه أصيصًا من الورد بذلك اللون المتداخل مع حالته، بعكس زوجته التي ترتدي اللون الأزرق المزعج والمشهد المتخيل لمنظر الشابة العارية في بحر من الورود الحمراء، واللقاء الأكثر اقترابًا معها في الحمام...

سأشرح لك فيلمًا آخر هو Satyricon لـ Fellini.

إن فيلم Satyricon [2] ليس إلا رؤية شعرية فنية لفنان عبقري، رؤية شخصية ومعطاءَة تصل بينه وبين تيارات العطاء الإنساني، رؤيا تضع فيلمه في مرحلة مع مرحلة غويا، الرسام الإسباني، وقصائد رامبو وموسيقى رافاييل، إنها رؤية ملونة مرعبة لعالم ينتهي دون أن ندري كيف، رؤية ملونة خاصة، ألوان من الأثير، بنفسجية وحمراء وأخضر داكن لون العفن، ألوان مدروسة في بعدها التاريخي النفسي

---

(1) شيمي، سعيد: سحر الألوان، م.س، ص 390، 392.

(2) شيمي، سعيد: سحر الألوان، المرجع نفسه، ص 205، 206.

والجمالي تلوح بين الظلمة والظِلّية والنور الساطع والسطوع المبهر، سماء حمراء، هي أم سوداء أم زرقاء، الحقيقة كل ذلك موجود، مشهد أبيض نقي ومشهد لأرض بنية حدباء المفترض أن تخرج نبتًا أخضر يانعًا، في هذا الجو من الألوان الخاصة لِـ فلليني تجد فجور البشر، ولكن ما زالت العصافير والورود بألوانها الأخاذة، وما زالت الريح تهبُّ والمطر يبلل وجه الأرض.

- مَن مِن المخرجين الأوائل استعمل اللون في السينما؟

أعتقد أن المخرج الروسي سيرجي إيزنشتاين[1] هو الذي فتح الباب واسعًا للفن السابع لأن يستعمل الألوان بطريقة أكثر فاعلية، وليس مجرد لون للبهرجة أو ألوان مشابهة للطبيعة. وله مقولة شهيرة: لا تقل ملوَّنًا، ولكن قُلْ بالألوان. وعندما نفكر باللون علينا أن نفكر قبل كل شيء بالمعنى المرتبط باللون المستخدم.

فأنطونيوني، في أفلامه بالأبيض والأسود قدم تحليلاً فلسفيًا تأمليًا للعلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع الإيطالي البرجوازي، وفي أول أفلامه الملونة عام Red Desert 1964، استعمل الألوان كما لم يستعملها أحد، وهذا ما فعله في فيلم Blow up 1966 جعل الصورة تحمل الحيادية؛ سماء رمادية كالحة، ولونًا أخضر جميلاً وواقعًا مكتشفًا قبيحًا والأخضر هنا له كناية وليس جميلاً كما تعودنا.

(1) شيمي، سعيد: سحر الألوان، م.ن، ص 171.

ـ هل تدخل الكناية في تفسير الأفلام؟

ـ الكناية، هي تعبير لا يقصد منه المعنى الحقيقي إنما يقصد به معنى ملازم له، مثال:

أَلْقِ سلاحك ،كناية عن الاستسلام.

فلانٌ نقيّ الثوب: كناية عن الطهارة.

ـ ألا يسيطر اللون على الصورة أحيانًا؟

ـ قد يسيطر اللون على الصورة، ولكن بطريقة غير مقصودة، ويرى المخرج ألفرد هيتشكوك، أن عليه أن يكبت اللون قدر الإمكان. ففي فيلم Topaz، عبّر عنه باللون الأزرق الرمادي الكئيب عن مجتمع شيوعي مغلق لا حياة فيه.

وفيلم أندريه تاركوفسكي Andrei Tarkovsky, Andrei Rublev عام 1966؟

لقد صور الفيلم بالكامل بالأبيض والأسود، ما عدا الجزء الأخير القصير فقد صور بالألوان الطبيعية، ويفسر المخرج هذا التنوع اللوني: إن ظهور الألوان في نهاية فيلم مصور بالأبيض والأسود قد أتاح الفرصة لقيام علاقة منطقية بين مفهومين مختلفين؛ إن الأفلام المصورة بالأبيض والأسود تعد أكثر واقعية، ذلك أن الأفلام المصورة بالألوان لم تصل بعد في رأي تاركوفسكي إلى مرحلة الواقعية.

ـ لكن اللون يعبر عن حالة ما. وأذكر فيلم Schindler's list، فقد

صور الفيلم بالكامل بالأبيض والأسود ما عدا لقطة واحدة يدخل فيها لون أحمر في تلوين رداء فتاة صغيرة يهودية بين أنقاض الدمار؛ بهذا الشكل اللوني عبر المخرج سبيلبرغ عن تعاطفه مع الطفلة البريئة ذات المصير المحتوم.

ـ لم تحدثني عن الألوان في فيلم المومياء؟[1].

ـ الألوان، كما أذكر، ترابية ـ تدل على الزمن، وألوان الباستيل التي زينت المعابد والمقابر، والأسود لباس الرجال والنساء، ولون حجر البيوت يميل إلى الأصفر الداكن. الفكرة أنها ألوان الصعيد المصري، ألوان الزمن الفرعونيُ، والألوان الأخرى معدومة إذ لا نجد إلا الأحمر أو الأخضر، والسبب أن أهل الجبل لا يزرعون، فقط يسلبون الأجداد كنوزهم ويعتاشون عليها، والمشهد الملون الوحيد هو في بداية الفيلم في لباس الأفندية...

ـ لقد شاهدنا في الفصل الأول فيلم Dreams 1990 من إنتاج ستيفن سبيلبرغ، وإخراج Akira Krassawa وأعجبتُ به وبشرحكَ له، وبخاصة وجوه اليابانيين المطلية بالأبيض والذي تذكّر بمرحلة العسكر الياباني، كما قلت لنا، قبل الحرب وأثناءها، أو تلك العاصفة الثلجية الموشحة باللون الأزرق،

---

(1) السيد، علاء عبد العزيز: الفيلم بين اللغة والنص، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2008.

وخصوصًا ولعه بالرسم واختياره لوحة الرسام فان غوخ، والفكرة هي أسطورة عن رسام بعد أن رسم لوحته الجميلة أعجب بها بشدة وقرر ألا يتركها فدخل بداخلها إلى الأبد. شاهدت في المنزل Last Tango In Paris 1973 لـ بيروتو لوتشي، ووجدت فيه مزيجًا من الضوء الصناعي واللون.

- لقد استخدم يا سلافة اللون البرتقالي لأنه يعطي انطباعًا يدور حول العاطفة، ومصور الفيلم عمد إلى طلاء الشقة باللون البرتقالي، واستخدم إضاءة الشمس الشتوية والتي تبدو منخفضة أثناء النهار، ما يعطي شعورًا عامًا بالدفء، وهكذا برز صراع بين الطاقة الطبيعية والصناعية. ومن المعروف أن اللون الطبيعي يميل إلى الزرقة؛ والصناعي. إلى الحمرة البرتقالية، ولذلك تم طلاء الغرفة...

- برافو، إن شرحك جيد.

- إن تصوير الأفلام ليس بالأمر السهل.

- نعم، فالمصور هو مُكمِّل للمخرج؛ عليه أن يقرأ السيناريو بشكل دقيق، وأن يضع رؤيته الفنية وأن يكون لديه فلسفة لونية خاصة.

- هل الألوان في الرجل الوطواط، أو الرجل العنكبوت أو غيرهما من مثل هذه الأفلام، له دلالة أو كناية؟

- اللون يشكل في هذه الأفلام متّسعًا للخيال الخصب، وبهذا نحصل على صورة غريبة عن الواقع، والغرائبية في هذه الألوان

أنها بعيدة عن الألوان الطبيعية وتدخل في عالم السحر الخاص. إن اللون أخذ صفات طبيعية مكتسبة، لذا تُرجم إلى أحاسيس، وحين يخالف اللون الطبيعة يُحدِث في الصورة تفسيرًا آخر له أبعاده ودلالاتهُ، وبعض السينمائيين، لأغراض خاصة؛ يلعبون بالألوان! مثال ذلك أن يكون لون الليل بنفسجيًا في موضوع فيلم واقعي.

ـ هل من المستحب أن يُلعبَ بالألوان دونما خلفية فنية معينة؟

ـ «مُستحب»، ليست كلمة دقيقة، أفضّل مفردة أخرى مثل «مفيد».

ـ معك حق.

ـ لكن الخلفية اللونية قد تذهب إلى مُحايثة، أو مقاربة، أحد مذاهب الفن التشكيلي، مثل فيلم عُمَر (2000) للمخرج الشاب أحمد عاطف نجده متأثرًا بأسلوب هنري ماتيَس الوحشي، وكان هذا الاتجاه الوحشي ملائمًا مع الألوان والأسلوب البصري في الفيلم، وهو فيلم لم يُثمَّن حتى الآن للغته البصرية العالية.

لقد شاهدتُ فيلم[1] un homme et une femme 1966 كما نصحْتَني ووجدت فيه استعمالات متعددة للألوان ومختلفة. مثلاً:

ـ الألوان الطبيعية تدل على السعادة والفرح

ـ أحسنتِ. وماذا استنتجتِ أيضًا.

---

(1) سعيد، شيمي: سحر الألوان، م.س، ص 192.

ـ اللون الأزرق جاء أثناء لقاء الرجل بالمرأة لأول مرة.

ـ ماذا يعني ذلك؟

ـ ربما البرودة.

ـ إجابة صحيحة.

ـ هل أكمل عنك؟

ـ أرجوك، إنّي أمتحن نفسي.

ـ لا بأس.

ـ اللون الأصفر، جاء من خلال مشهد ذكريات الرجل.

ـ اللون الأخضر مع مَيْل إلى الرمادي، مشهد يتحدث فيه الرجل عن العمل مع المرأة.

ـ اللون البني، يعبر عن التعلق بالماضي.

ـ اللون الرمادي، يعبر عن الحياة الفارغة والمملة.

ـ اللون الأحمر يعبر عن أحلى مشاهد الحب في الفيلم

ـ اسمعي ما تدل عليه الألوان في هذه الأفلام:

ـ Alain Resnais لـ Muriel 1963.

يستفيد من التنويعات الهائلة التي يوفرها اللون لكي يعبر عن فكرة أن الماضي لا يمكن تسجيله من جديد، فقد صورت المشاهد التي تستعيد فيها الشخصيات ذكرى العلاقات والأحداث بألوان رمادية باهتة عمومًا أكثر منها بألوان نقية خالصة، وتميز الألوان

الرمادية الزرقاء والألوان البيج حالة الغموض التي تتراءى عليها صور الذاكرة، ويفصح خلط الألوان في الخبطة عن تشتت الذاكرة.

وكذلك ليل وضباب Alain Resnais 1955 Night and 1955 fog.

وضعت الجريدة السينمائية والصور الفوتوغرافية التي التقطت وقت عمل المعسكرات مقابل التصوير الملون لأطلال المعسكرات في الوقت الحاضر، مؤكدًا بذلك إحساس البعد والتّنائي عن الماضي.

في اللقطات الخارجية ينقل إحساسًا بالمكان أيسر مما ينقله الأبيض والأسود. ورحابة المكان بوضع الألوان الحمراء المتقدمة أمام الصورة، واللون الأزرق المتراجع في نهاية الصورة[1]. اللون يخلصنا من ربقة أسطورة عن العالم القديم، فالعصر القديم ليس جليلاً أو كلاسيكيًا كأنه تمثال، بل ظلمة وتحية وظلال، الملابس داكنة، مغبّرة، تحمل خواص الحجارة والتراب، ومناظر الترف والرفاهية بألوان سوداء حمراء وخضراء وبنية.

مشهد الوليمة: وجوه الطبقة الراقية زائفة غير طبيعية (حمراء، زرقاء، خضراء)، ملابس وتسريحات شعر غريبة شاذة بألوان برتقالية، محمرّة فاقعة والطعام بلون بني.

---

(1) يوسف، عقيل مهدي: جاذبية الصورة السينمائية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2001، ص 82.

الفقراء: ألوان محايدة لا إسراف فيها، رمادي وأسود، زيف مع الصدق[1].

اسمعي عن هذين الفيلمين:

- في فيلم The Matrix 1999 إخراج Andy Wachowski وLana Wachowski هيمن اللون الأزرق السماوي على أغلب مشاهد الفيلم، الدلالة ضبابية، ومرض البيئة التي يعيشها الآن وهو يناضل للتخلص من سلطة الآلة.

- في فيلم The cotton club 1984 للمخرج كوبولا، حاول صانع العمل عرض حَدَثين يجريان بشكل متزامن؛ أحدهما أمام المتلقي، والآخر يحاول الإخبار به عن طريق حلّ من الحلول الإخراجية؛ ففي الصالة الراقص (ريتشارد گير)، أما في الطابق الأعلى فكان هناك خلاف بين أفراد المافيا، لم نكن نعلم مداه، ووسط الصالة يوجد فتاة راقصة، بيضاء ذات وجه ملاك، وفي لقطة، تسقط من أعلى السقف قطرة دم على وجه الفتاة ذات البشرة البيضاء، وهو ما أخبرنا أن أحداثًا ما قد جرت وأن هذا الوجه الملائكي يخفي خلفه الكثير من الأسرار، من خلال التضاد اللوني بين بياض الوجه واللون الأحمر لقطرة الدم[2].

- هل وصلت الرسالة عن اللون؟

---

(1) يوسف، عقيل مهدي: جاذبية الصورة السينمائية، م.س، ص 82، 83.

(2) انترنت: الحل الإخراجي واستراتيجية الحداثة الفيلمية، مقالة لـ ماهر مجيد إبراهيم.

ـ لقد وضعتني في جو لم أحلم به طوال حياتي، ويكفي أنك قدمت نماذج مهمة من الأفلام.

ـ هذا نموذج صغير ولأفلام معدودة.

ـ ومع ذلك وجدتها جذابة وملفتة.

الزمان الفيلمي

الزمان الفيلمي

ـ هلاّ حدَّثتني عن الزمان الفيلمي؟

ـ ياه! لقد ذكرتِني. اسمعي؛ هذه نماذج عدة من أفلام الزمان الفيلمي:

مثال؛ كليو من الخامسة إلى السابعة Cléo de 5 à 7 Agnès varda إخراج آنييس فاردا 1962.

إنه يروي طوال ساعتين؛ حكاية ساعتين في حياة امرأة، ذات يوم معين، أي أن الزمن الطبيعي يشير إلى تركيب للأحداث بمعدّل السرعة ذاتها التي كانت تجدث بها في العالم خارج نطاق الفيلم.

وAn Occurrence at owl creek Bridge 1962 لـ Robert Anrico

حين يبدأ الفيلم تتخذ الاستعدادات اللازمة لتنفيذ حكم الإعدام بالشنق فوق جسر سكة حديد على أحد الأنهار، تُقام شتى الطقوس والإجراءات اللازمة في طريقها المرسوم طبقًا للزمن الطبيعي.

وعندما تدار المشنقة ويهوي البطل إلى حتفه، ينقطع الحبل به فيندفع إلى أعماق الماء أسفله حيث يجاهد للتخلص من قيوده، وهذه الوقائع تجري على نمط التصوير القائم على الزمن الطبيعي، ومع ذلك تستغرق وقتًا طويلاً جدًا إلى حد أن يشعر الرائي بأن الرجل لن ينجو بجلده.

ويصعد البطل إلى السطح. وهناك يلي جزء عاطفي معبر عن الفرحة العارمة ببقائه حيًا يرزق، ويحمل هذا جمهور المتفرجين على أن يغيروا طريقة ارتباطهم بالفيلم - من رؤيتهم الفيلم كتصوير لرجل يحاول أن يهرب من الإعدام، إلى رؤيته كمعالجة شاعرية غير واقعية لمحاولة هرب، وعلى هذا يغدو الزمن الدرامي هو الشكل السائد.

بعدئذ يحدث تغيير ملحوظ في الزمن، وتتم نقلةٌ على فرقة تنفيذ الإعدام هناك على سفح الجبل، وتعرض محاولاتهم لاقتفاء أثر الهارب بالحركة البطيئة والانتقال إلى الحركة البطيئة. عند هذه النقطة من سياق القصة يكون لها أثرها في طمس إحساس المتفرجين بالزمن، إذ يستطيعون الآن أن يضعوا في اعتبارهم إمكانية أن يكون الهارب قد أسرع فعلاً في فراره بما يكفي لإفلاته. الآن تحطم إحساس المتفرج بعلاقة المحكوم عليه بالإعدام بمطارديه، ومحاولة هربه البطيئة إلى حد لا يعقل، يناظرها الآن عملية مطاردة بطيئة الحركة.

وفي نهاية الفيلم يفاجأ الكثيرون باكتشاف أن الهرب لم يكن أكثر من وهم تحقيق أمنية.

كذلك أُعدِّت استجابة المتفرج لاكتشاف زيف محاولة الهرب بواسطة الزمن التأثيري لفيلم حادثة أوول كريك. إذ عندما يقترب الرجل من بيته، لا تنفتح البوابات من تلقاء نفسها فحسب، بل تبين حركاته نحو زوجته في لقطات متراكبة، وتحطم الاصطناعية البادية في هذه التصورات القالب الواقعي الذي يميز معظم محاولة هربه، وما أن يصل إلى زوجته حتى ترتج رأسه للخلف وتتم نَقْلَةُ قطعٍ إلى لقطةٍ ما وهو يتدلى من الجسر. ومع أن المتفرجين قد يشعرون بأنهم مخدوعون فإنهم أيضًا قد يشعرون بإشباع جمالي؛ فاصطناع البوابات التي تنفتح سحريًا وتواكب اللقطات هيأهم لإدراك أن حادثة الهرب وهمية، وبهذه التجهيزات فإن الفيلم الذي لاح كما لو أنه كان خدعة، يثير في النفس إحساسًا بالمواءمة.

وكذلك هيروشيما حبيبي Hirochima mon amour 1959، Alain Resnais.

يبدأ الفيلم بصور قوية عديدة للقطات الأشلاء البشرية تفسح مجالاً لمناظر الدمار النووي، التي تفسح بدورها مجالاً لصور من العناق الجنسي؛ أنّ مناظر التدمير النووي رهيبة مروعة ومشاهد العشق الجسدي غائمة مبهمة، ولا يستطيع المتفرج أن يفهم أية صلة ربطت بين الحب والجمال والجنس وأشلاء من جثث!

وعندما يتقدم الفيلم في مساره، يذكر الرجل (وهو ياباني يدعى (هيروشيما) باستمرار المرأة، وتعرف (باسم نيغرس على اسم مواطنها في فرنسا) بأنها سوف تنسى الأشياء التي ينبغي أن تهمها

أشد الاهتمام. سوف تنسى التدمير النووي، سوف تنسى الهوان الذي كابدته جرّاء حبها لرجل ألماني إبان الحرب العالمية الثانية.

وتتكرر فكرة نزوع الإنسان إلى نسيان الأشياء الهامة في حياته في كل منعطف في الفيلم، ولكن المتفرج في معاناته بحق تجربة الفيلم، يمر بعملية نسيان مشابهة، إذ يبدل الفيلم بصفة متكررة الصور القوية التي ابتدأت تنطبع في وعي المتفرج بأخرى، وعقب انتهاء الفيلم يكون الإحساس المحتدم بتلك الصور القوية المبتدئة قد تلاشى، وهذا التأثير على المتفرج زمنيّ بطبيعته لأنه مرتهن بتعاقب شيء ما في الفيلم، وهو في هذه الحالة تعاقب الصور. وعلى هذا، فإن هاتيك الصور الابتدائية موجودة لا لأنها تتواءم جماليًا مع اللقطات التي تتعاقب فحسب، بل لأنها أيضًا تمنح المتفرج تجربة النسيان.

- هل يوجد في فيلم المواطن كين أزمان متعددة؟

- نعم، يوجد في الفيلم ثلاثة أنماط من الزمن:

الزمن الحاضر، يسري على مدى الفيلم كله، إذ ينهض المخبر الصحفي تومبسون في الوقت الحاضر بعملية تنقيب عن الحقائق المخفاة في حياة تشارلس فوستركين، أو تأخذه زياراته إلى معاوني كين الأقربين في تحرير الصحيفة وهما برنشتاين وليلاند، ثم إلى زوجته الثانية سوزان الكساندر، ثم إلى سجلات الوصيّ عليه ج. والستر تاتشر، ثم إلى كبير خدمة ريموند، ومن خلال ذكرياتهم عن كين، ثم يتداخل نمط الزمن الثاني، أي الزمن الماضي،

ويتركب النمط الثالث أيضًا من سرد أحداث ماضية في حياة كين، ولكنه يختلف عن النمط الثاني في أنه يكسر الاتجاه الطبيعي المعتاد لتدفق الأحداث من الماضي إلى الحاضر، مرتدة بالمتفرج إلى الماضي ليبدأ قصة ذاتية مختلفة أخرى عن كين، فهي تهز اندماج المتفرج مجبرة إياه على التساؤل عن صدق ما جرى وصفه الآن، ودائمًا يصبح النمط الثالث للزمان نمطًا ثانيًا، ويقاطع هذا النمط الثاني الجديد بالتالي نمط ثالث جديد وهلمّ جراً.

Strangers on a train, dircted by: Alfred Hithcock 1951

يمثل فيلم هتشكوك غرباء في قطار 1951 كلا الزمنين الممدود والمختصر، ففي الفيلم يهدف برونو (روبرت ووكر) إلى تهيئة جاي (فارلي جرانجر) لتوريطه في جريمة ارتكبها هو نفسه وليفعل ذلك يجب عليه أن يخفي دليل الإثبات (ولاعة سجائر) في جزيرة معينة، ويرحل برونو إلى الجزيرة، ولكن جاي، رغم ارتيابه في نيّات برونو، لا يتمكن من تتبعه حتى يكمل مباراة التنس، وينشأ قدر من التوتر كبير نتيجة لنقلات القطع المترددة ذهابًا وإيابًا بين مباراة التنس وتحركات برونو. التي تتضمن رحلته بالأوتوبيس إلى الجزيرة وفقدانه المؤقت لولاعة السجائر، وانتظاره تالياً هناك، ويتضاعف التشويق أيضًا بما يقدمه التوليف من تذكرة دائمة بما ينتظر جاي على الجزيرة بعد انتهاء المباراة.

وتتسم الرحلتان إلى الجزيرة بطابع غريب أشدّ الغرابة، حيث رحلة برونو عندما يخرج جاي في مباراة التنس، تبدو بلا نهاية،

بينما رحلة جاي سريعة. وربما كان أحسن ما توصف به غرابة هذه المطاردة، أنها أشبه بتحريف أو تفتيل للزمن. إذ أن تخصيص أطوال كثيرة من شريط الفيلم جعل تحركات برونو إلى الجزيرة ومباراة جاي في التنس ممدودة الزمن بالفعل، بينما تقلص الزمن أثناء انتقال جاي إلى الجزيرة.

و The Birds, directed By Alfred Hitchcock 1963

في فيلم الطيور تتجمع أسراب هائلة من الطيور الجارحة في بلدة صغيرة وتهاجم سكانها. وفي حوالى منتصف الليل يعترض مَشاهِدَ الهجوم التي تتعاظم شدة مع أطِّراد الفيلم، منظرٌ مباشر في مقهى القرية. وقد أثار فرانسوا تريفو في لقاء مع هتشكوك تساؤلات حول طول المنظر وملاءمته؛ هي في الحقيقة تساؤلات حول الشدة والوحدة. إن كان مشهد المقهى طويلاً جدًا فسوف يفقد الفيلم إذن شدّته، وإن كان لا يلائم الحدث فسوف يميل الفيلم إذن إلى فقدان وحدته.

وقد ركزت إجابة هتشكوك على مدى استجابة الجمهور، وأعترف بأن المنظر المقدم في مقهى القرية[1] لم يضف جديدًا إلى تطور الحكاية، ولكنه قال مفسرًا:

شعرت بعد هجوم الجوارح على الأطفال في حفل عيد الميلاد، وتسرب الطيور الصغيرة عبر المدخنة، وهجوم الغربان

---

(1) كاسبيار، آلان: التذوق السينمائي، م.س، ص 66 إلى 72.

خارج المدرسة، أنه ينبغي علينا أن نمنح المتفرجين راحة، قبل أن يعودوا ثانية إلى الرعب والفزع، فهذا المنظر في المقهى متنفس، يتيح بعض الضحك وشخصية السكير مأخوذة مباشرة من رواية للمؤلف المسرحي أوكازي، وعالمه الطيور المكتهلة ظريفة وممتعة تقريبًا.

- بكل الصدق أنت مصيب فيما تقول، فالمنظر يميل قليلاً إلى الطول، ولكنني أشعر أنه لو استغرق المتفرجون فيه فسوف يقصر تلقائيًا، إنني دائمًا أقيس طول أو قصر منظر ما بدرجة التشويق الذي يحمله للجمهور، إذا استغرقوا فيه تمامًا فهو منظر قصير، وإذا سئموا منه فلا بد أن المنظر طويل جدًا.

في فيلم Alfred Hitchcock 1959 North By NorthWest

في الفيلم يجري على لسان البطل كاري غرانت حديث يلخص ما جرى له خلال الثلث الأول من الفيلم[1]، ويغطي أزيز الطائرات (فالمنظر في مطار جوي) الذي يُصِمّ الآذان على معظم الحوار، وإن كان ما يُسمَع فيه الكفاية للمتفرجين ليدركوا أن الأحداث الغريبة الشاذة التي أصابت غرانت يتم اختصارها، فالواقعة المذكورة تستغرق حوالى ثلاثين ثانية فقط في حين أن السرد الفعلي للأحداث ربما يستغرق ثلاث دقائق على الأقل؛ هذا المؤشر يسمى الانفصام الزمني Temporal dislocation.

---

(1) كاسيبار، آلان: التذوق السينمائي، ترجمة وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 72و 73.

في نهاية فيلم فرانسوا تريفو Francois trauffaut 1959 أربعمائة ضربة The 400 Blows نرى فرار صبي جانح من قبضة شرطة الأحداث يتوقف فجأة في صورة مجمدة لا تنسى. إذ تترك هذه اللقطة المصورة على خلفية لمياه المحيط جمهور المتفرجين بانطباع أن الزمن قد توقف سيره مؤقتًا بالنسبة للصبي[1].

في فيلم أوديسا الفضاء 2001 للمخرج ستانلي كوبريك، تتداخل مستويات الزمان والمكان فيتم اختزال الكثير من الأزمنة، ففي الفيلم اعتمد الحل الإخراجي في تحقيق التكثيف الزمني، حيث أوجز عمر البشرية منذ وجودها على الأرض على زمن الفيلم[2].

---

(1) كاسيبار، آلان: التذوق، م.س، ص 41.

(2) انترنت: الحل الإخراجي وامستراتيجية الحداثة الفلية، مقالة بقلم د.ماهر مجيد إبراهيم.

اللوحــة التشــكيليــة
والفيلم السينمائي

اللوحة التشكيلية
والفيلم السينمائي

والسؤال: هل من المستحب أن يُلعَب بالألوان دون خلفية فنية معينة؟

ـ مُستَحب، ليست مفردة دقيقة، أفضل مفردة أخرى مثل مفيد.

ـ معك حق، سبق أن ذكرناها.

ـ لكن الخلفية اللونية قد تذهب إلى التشبّه بأحد مذاهب الفن التشكيلي، مثل فيلم عمر 2000[1] للمخرج أحمد عاطف، نجده متأثرًا بأسلوب هنري ماتيس والمدرسة الوحشية وجاء هذا الاتجاه متلائمًا مع الألوان والأسلوب البصري في الفيلم.

لقد حضرنا في الفصل الثاني فيلم Dreams [2] (أكيرو

(1) شيمي، سعيد: سحر الألوان، م.س، ص 335 ـ 336.

(2) عبيدو، محمد: صورة الفنان التشكيلي في السينما، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ص 63.

كيروساوا) وقد أعجبني جدًا مشاهد الدخول في لوحات فان غوغ.

كان أكيرو كيروساوا معجبًا بڤان غوخ، حتى الثمالة وكان يراه في منامه، لذلك عندما أنهى فيلم Ran انصرف مع المخرج ستيفين سيبلبرت ومارتن سكورسيزي إلى التحضير لإنتاج Short film عن الفنان الهولندي (ڤان غوخ)، ونجد أن لوحة الغربان التي استخدمها المخرج الياباني، في توظيف أحلامه السينمائية في فيلمه، وفيها يوجه تحية مبتكرة للفنان ڤان غوخ الذي يرسل في إحدى الرسائل كلامًا لأخيه ثيو جاء فيه:

ها هي لوحة أصور فيها الليل بدون لون أسود، لم أستعمل إلا اللون الأزرق الجميل والبنفسجي، وماحول الموضوع ساحة الشوارع.

وهناك أكثر من فيلم عن حياة الفنانين وقد مرّ عبيدو محمد في كتابه «صورة الفنان التشكيلي في السينما» على البدايات وهي:

- Alksander Koroda أخرجه سنة 1936 عن Rambrandt.

- ثم أخرج Curt Ortel 1938 Life of a titan عن حياة michelangelo.

- وفي عام 1944 أخرج Douglas Hickok فيلمًا عن الرسام كيتش.

- هل هناك أسماء في السينما العربية؟

- طبعًا، في السينما العربية، قدم المخرج المصري عاطف الطيب

فيلمًا عن رسام الكاريكاتير الفلسطيني ناجي العلي، بطولة نور الشريف ومحمد الجندي 1992[1].

ـ الفيلم العراقي؛ جبر علوان ـ ألوان زمن الحرب ـ إخراج كاظم صالح وموضوعه لوحات الفنان.

وهو فيلم يرصد من خلاله تجربة الفنان التشكيلي المقيم في روما منذ أكثر من ثلاثين عامًا، وقد جاء التركيز في هذا الفيلم تحديدًا على أحد المعارض الشخصية التي أقامها جبر، والذي كان موضوعه يتمحور حول قيمة ـ الجمال والحب ـ هذه القيمة الأثيرة لدى الفنان والتي اشتغل عليها سنوات طوالاً، وعلى الرغم من أن تجربة الفنان جبر علوان كبيرة، ومهمة في المشهد التشكيلي العراقي، إلا أن الفيلم يكتسب أهمية من الرهان على الجانب التقني ومن التعويل على الجانب البصري، فالسينما هي أولاً وأخيرًا خطاب بصري، وليس سردًا لقصة أو حكاية أو مأثرة ما، وحتى لو كانت كذلك فالسينما تفضل الاعتماد على المفردة البصرية أكثر من اعتمادها على اللغة المنطوقة، وهذا ما يفسر لنا سر الجملة الطويلة التي تفوهت بها الشخصية الرئيسة في الفيلم، مع الأخذ بعين الاعتبار أن فيها مقتبسًا لقصيدة مركزة ومكثفة للشاعر جاك بريفير الذي قال: كلنا سنموت، أنا والملك والحمار، الحمار من التعب، والملك من الضجر، وأنا من الحب، بل إن الجملة الأساسية التي تنتمي إلى جبر هي: الحب هو كل شيء، الحب هو اللون بالنسبة

---

(1) عبيدو، محمد: صورة الفنان التشكيلي، م.س، ص 25.

لي، هو المرآة، هو الحياة، هو الموسيقى، إن أحببت ترى الأشياء جميلة. وعلى الرغم من عمق هذه المعاني، وقوة دلالتها وإيحائها، إلا أن المخرج لم يرد أن يعوّل على تقنية السرد في توضيح أبعاد التجربة الفنية لجبر، لقد أفاد كثيرًا من المعاني الإيحائية لمفردات من قبيل؛ المرأة، اللون الموسيقى، الحياة، والحب، لكنه كان ميالاً لتجسيدها عبر تقنية الصورة، وما تنطوي عليه هذه الصورة من قوة وفاعلية وحضور آسر، إذا ما أحسن المخرج توظيف المعطيات الكامنة في الفن البصري[1].

- مَن مِن المخرجين غير أكيرا كورساوا، أخرج فيلمًا عن ڤان غوغ؟

- هناك فيلم بعنوان The Eyes of van gogh 2003 لـ Alexander Barnett.

قصة الفيلم تدور أثناء الأشهر العشرة المفزعة التي قضاها فان غوخ في الملجأ المجنون في سان ريمو خلال الهلوسات ورعب الأحلام وانتزاع الذاكرات، الفيلم يؤلف حكاية صراعات رائعة: للخلق، للتوصيل، للحب، لتغيير العالم، يتخيل الرحلة والتعقيد والبطولة وألم فنان عظيم ورجل عظيم، يستكشف الفيلم موضوع الرأي الفني في العذاب وشخص مبدع في اليأس، كائن حساس دُمِّر بإتقان وبقسوة مدمّرة باللامبالاة والوحدة، حتى الآن بيأس محاولة

(1) جريدة الحوار المتمدن: مقالة بعنوان مُلون في زمن الحرب لكاظم صالح بقلم عدنان حسين أحمد بـ 17/ 4/ 2006.

العيش وبالأمل لإنهاء عمله ولإيجاد طريق بخلاف هؤلاء الذين يؤدون إلى الجنون أو الموت[1].

وأخرج Rober Altman 1990 Vincent and Theo.

وهو فيلم متفجر بمشاعر الرسام ومخاوفه وعبقريته ويلعب دور فان غوخ الممثل تيم روث في أداء ذكي جدًا ورائع ويؤدي بول رايس دور ثيو وهو يعالج علاقة الرسام الخاصة مع شقيقه ثيو الذي تولى رعايته طوال حياته.

إن اهتمام المخرجين بالرسام فان غوخ تعبير عن محبة خاصة كما صرح أكيرا كيروساوا، فكان بحثي في الفصل الثاني يتناول مادة الفن التشكيلي والسينما، واطلعت على معلومات أحب أن أذكرها لحضرتك وهي: أن Alain Resnais أخرج عام 1948 فيلمًا عن فان غوخ، تميز بالبراعة التي ساعدت عليها حياة الفنان والتي تظهر بوضوح من خلال دراسة لوحاته في تتابعها الزمني دونما حاجة إلى الاستطراد في مجالات أخرى، فهذا الأسلوب الذي يعتمد على تصوير حياة فنان أو الأماكن التي عاشها من خلال أعماله فقط، يؤدي إنجاز فيلم جاء خال من الاصطناع.

- قرأت عنه، إنه فيلم تسجيلي أبيض وأسود مدته 20 دقيقة وحائز على الجائزة الأولى في مهرجان فينيسيا عام 1948، وجائزة الأوسكار عام 1950.

---

(1) عبيد، محمد: صورة، م.س، ص 65.

وأول الأفلام عن بيكاسو 1950 بعنوان الغورنيكا ـ Guernica للمخرج آلان رينيه Alain Resnais.

وكذلك أخرج هنري جورج كلوزو فيلمه لغز بيكاسو 1956 The Mystery of Picasso لـ Henri Georges Cloazot.

هل تشرحه لي من فضلك؟

سأشرح لك مجموعة من الأفلام، اسمعي:

يبدأ لغز بيكاسو ببساطة. يرسم تخطيطًا كاريكاتوريًا أو خطوطًا متقاطعة هندسية، الأسود على قماش الرسم الأبيض، على بعض من القطع الأبسط، يضيف ببساطة عدة طبقات للون وطبقات ملمس قليلة على صور أكثر خطورة، يطور هذه الرسوم التخطيطية والأشكال، يرسم على الأصلي، يضيف اللون، ويضيف الضوء، الظل والعمق أو حتى تغيير الشكل نفسه بالرسم على جزء منه، صورة جَدْيٍ لديه رقبة مستوية لنصف عمره، لكن بيكاسو يقرر رسم منحنى فيه لملاءمة الاثنين اللذين ينحنيان قرونًا على القمة. الصور نفسها تختلف في التصميم والجودة واللون، ربما واحدة أو اثنين منها كانت تحفًا، أحيانًا الكاميرا تتبع الرسام عبر مراحل، يظهر أولاً مجموعة خطوط سوداء ثم فجأة إضافة الأصفر كله، ثم كل الأحمر، ثم مجموعة أخرى من التفاصيل.

وأيضًا قدم المخرج James Ivory عام 1996 فيلم النجاة Surviving Picasso. في عودة للوراء بحثًا عن بيكاسو اختار المخرج فرانسواز جيلو أكثر عاشقات بيكاسو تأثيرًا عليه، وهي

الوحيدة التي استطاعت النجاة سالمة العقل من مصير الانتحار أو الجنون الذي اقتسمه باقي الأبناء والزوجات[1].

وغويا سينمائيًا في فيلمين:

- كارلوس ساورا Carlos Saura Goya à Bordeaux، 1999.

- وميلوس فورمان Milos Forman, Goya's Ghosts، 2006.

يقدم المخرج الإسباني (كارلوس ساورا) لنا عالَمَ أبرزِ رموز الفن الإسباني ألا وهو الفنان التشكيلي الثوري، فرانشيسكو دي غايا في فيلم بعنوان غويا في بورديوس 1999، وقام بتجسيد شخصيته الممثل الشهير (فرانشيسكو رابال)، ويتناول هذا الفيلم السنوات الأخيرة من حياة (غويا) التي قضاها بمدينة بوردو الفرنسية بعيدًا عن وطنه (ص85) بكثير من الشاعرية والجمال البصري وبأسلوب جديد دمج فيه المخرج في تناسق بين جمالية وسحر السينما وعمق وغموض الإبداع التشكيلي، طوقت الكاميرا لحظات مصيرية من حياة هذا الرسام الذي جسد في لوحات خالدة جانبًا من حياة عصره وآلام الناس ومعاناة شعبه إلى جانب مشاهد من الحب والجمال من خلال علاقته الحميمة بالدوقة (دي ألبا) التي استولت على قلبه وملكت عليه حواسّه كلّها حيث بقي حبها حيًا في قلبه إلى آخر نبضة. قد يتوقع عشاق المخرج التشيكي (ميلوش فورمان) الحائز على جائزة الأوسكار مرتين وقدم تحفًا لا تزال محفورة في المخيلة

---

(1) عبيدو، محمد: صورة الفنان التشكيلي في السينما، دار نينوى، دمشق 2013م.

والوعي البشريين المهتمين بروائع النتاج الفني الإبداعي - طيران فوق عش الوقواق (الكوكو) One flew over the Cuckoo's 1975 nest - وHair 1979 - وmadeus 1984 - وValmont 1989 - ولاري فلينت ضد الشعب The people vs Lary flynt 1997 - ورجل على القمر 2000. وبعد انتظار دام سبعة أعوام قدم فيلمه الجديد أشباح غويا - دراسة لحياة الرسام. يبدأ الفيلم بعرض رسومات غويا وبعدها مباشرة كان كبار الكنيسة الإسبانية يُدينون تخطيطاته التي صورت تعذيب المنشقين والزنادقة وحديث حول حث الكنيسة الكاثوليكية الرومانية بتحصين نفسها وتنشيط عمليات الإقصاء لتنقية الأرض منهم، يلي ذلك[1] مشهد رمي جثة حيوان في أحد بساتين الملك، كي تتجمع عليها الطيور ويصطادها بشبق لكون الملكة (ماريا لويزا) فضلت العقبان لعشائها، وهو إيحاء مبكر من فورمان وموفق إلى حد بعيد لتهيئة المشاهد للدنيا الفاجرة التي سيقدمها فيما بعد، والروعة البذيئة (ص87).

وكذلك فريدا كاهلو Frida Kahlo المكسيكية المشهورة حققت عنها السينما فيلمًا بعنوان (فريدا) من إخراج بول ليدوك Paul Leduc من 1984 - 2002 من إخراج جولي تايمور Julie Taymor. في بداية الفيلم نرى الرسامة فريدا (سلمى حايك) في العاصمة المكسيكية سنة 1954، أي قبل وفاتها بأسابيع قليلة، وهي مريضة جدًا إلى حد منعها الأطباء من الحركة، غير أنها تصر على

---

(1) عبيدو، محمد، م.س، ص86.

حضور المعرض الخاص بأعمالها التشكيلية وهي راقدة على السرير، وعن طريق الفلاش، والذي يستغرق الفيلم كله، تعود إلى سنوات العشرينات عندما كانت فريدا شابة نشطة ومفعمة بالحياة، حيث تتعرف على رسام الجداريات المشهور بعلاقاته النسائية، بعد ذلك تتعرض فريدا لحادث سير في 1925 فتصبح مقعدة وطريحة الفراش زمنًا، ومن أجل إشغال وقتها يحضر لها والدها أدوات الرسم لتنمي ولعها بالرسم (ص18)[1].

وقدم إد هاريس Ed Haris فيلمًا عن الرسام الأميركي جاكسون بولوك 1912 ـ 1956 POllock 2000.

يحكي الممثل إد هاريس كيف أهدى له والده خلال احتفاله بعيد ميلاده ولعامين متتالين في مطلع العقد الرابع من عمره كتابين عن حياة الرسام جاكسون بولوك داعيًا إياه أن يأخذ بشكل جدي فكرة تحويل قصة حياة الرسام الأميركي إلى فيلم. وبعد عشرين عاماً تحول حلم هاريس الأب إلى حقيقة عندما مثل وأخرج إد الابن الفيلم الذي حمل عنوان بولوك.

---

(1) عبيدو، محمد، م.س، ص18.

السينما والأدب

السينما والأدب

لقد أنتجت أفلامًا عديدة لأعمال كتاب عديدين.

نعم، ولكن هناك اختلاف كبير بين السينما والأدب. فالرواية الأدبية هي نتيجة جهد أولي فردي، بينما الفن السينمائي يعد عملاً جماعيًا.

أذكر أنك طلبت منا أن نشاهد فيلم ساعي البريد.

Il Postino.

نعم الفيلم من إخراج مايكل راد فورد.

والقصة؟

ساعي بريد نيرودا (الصبر المحترق) للكاتب التشيلي أنطونيو سكارميتا صدرت لأول مرة في 1995، ولقيت نجاحًا كبيرًا وأُعيد طبعها عشر مرات خلال أقل من سنة.

وأعرف أن الفيلم لقي نجاحًا كبيرًا مثل الرواية، وأدى نجاح

الفيلم في الولايات المتحدة إلى توزيع 30 ألف نسخة من الرواية.

ـ أحسنتِ لديك معلومات هامة.

ـ أستاذ.

ـ تفضلي.

ـ حضرت منذ فترة فيلم لـ توم هوبر Les Misérables والرواية لـ فكتور هيغو

ـ ما هو سؤالك؟

ـ ألا تعتقد أن الحوار المُغنّى ينتقص من قيمة الفيلم ومضامينه الفكرية؟

نعم، لأن قيود الغناء تذهب بكثير من الفكر والمنطق بل السحر، غير أن هذه القناعة تتبدل مع «البؤساء» تمامًا، إذا اختط لنفسه على المنحى الأوبرالي الذي اتخذه المخرج طريقًا ابتعد به عن الشكل الذي قدمت به الرواية في السينما من قبل، والفيلم اعتمد بشكل أساسي على مسرحية موسيقية صيغت عن الرواية وعرضت في برودواي للمرة الأولى في عام 1980.

ـ وجاء فيلم المريض الإنكليزي The English Patient 1996 أخرجه Antony Minghella واعتبر من الأفلام المتميزة وحصد 9 جوائز أوسكار. والفيلم عن رواية بالعنوان نفسه صدرت عام 1992 لـ مايكل أونداتجي وفازت بجائزة بوكر.

- أذكر أني شاهدت هذا الفيلم في إحدى صالات بيروت، وهو ذو طابع ملحمي، يأخذ المتفرج إلى عالمه ويحرك عواطفه وسحره.

وفيلم Daisy Miller 1974 للمخرج Peter Bogdanovich.

وهو مأخوذ من رواية ديزي ميللر التي صدرت لأول مرة عام 1879 أول أعمال هنري جيمس الناجحة.

- وجِّه نقد للفيلم بسبب التنفيذ الحرفي للسيناريو.

- أحسنتِ. جاء سيناريو فردريك رافائيل في فيلم بوغدانوفيتش مجرد قراءة للكتاب صفحة صفحة، وجاء أسلوب بوغدانوفيتش في الإخراج تنفيذًا دقيقًا للسيناريو.

ويقال عنهما:

أنهما بحق رجلان من الكاوبوي يحاولان تناول أوربا القرن التاسع عشر، ومن خلال رواية لم يدركا منها إلا خطوطها الخارجية، وعلى نحو لا يخلو من السذاجة.

أراد فريدريك رافائيل أن ينقل رواية هنري جيمس للسينما، وقد فعل ذلك، فقسم الفصول الأربعة إلى مشاهد عدة، وليس في هذا أية درجة من درجات الإبداع الفني، وقام المخرج بيتر بتنفيذ هذا السيناريو فافتقر إلى ما يميزه.

- لاحظت أنك لا تحب مخرج الفيلم.

- لا، الأمر لا يتعلق بمسألة ذاتية، الفيلم يعبر عن حاله. أذكر في هذا المجال قول هنري ميشو، أنقله عن شريف صالح، كاتب

كويتي: أن الانتقال من وسيط فني إلى آخر هو من أغرب الرحلات الداخلية للعثور على العالم مرة أخرى عبر نافذة مختلفة، بينما تعد رواية اللص والكلاب نموذجًا للقدرة على التكثيف.

- الرواية لـ نجيب محفوظ.

- والإخراج لـ كمال الشيخ. يذكر الكاتب شريف صالح[1]، أنّ العلاقة الأساسية بين الرواية والفيلم هي علاقة تناصّ.

- ما معنى التناص؟

Intertextuality في الأدب، هو مصطلح نقدي يقصد به وجود تشابه بين نص وآخر.

- وقد اختزلت الرواية المسار الزمني في أسبوعين فيما امتد به الفيلم إلى أكثر من خمس سنوات.

- وشهدت خريطة المكان تحولات كثيرة، ومن بين أكثر من تسعين مكانًا ورد ذكرها في الرواية جرى اختزالها إلى أقل من عشرين مكانًا.

- وتضمن الخطاب الصحافي أكثر من 150 شخصية، تم اختزالها في الفيلم إلى حوالى 40 شخصية.

- تقع رواية اللص والكلاب في 144 صفحة مقسمة على ثمانية

---

(1) مجلة الفنون الكويتية، العدد 138.

عشر فصلاً، وثمة خمس صفحات مرتبطة بالعنوان وخلافه وثماني صفحات تشكل رسومًا توضيحية، أما الفيلم فمدته حوالى 125 دقيقة يعرض خلالها 103 مشاهد، تضم حوالى 599 نقطة، وهناك اختلافات كثيرة، وهذا ما يفسر عزوف نجيب محفوظ عن التعليق على الأفلام المأخوذة من نصوصه، ويقال أن جون شتاينبك، خرج باكيًا من دار العرض المأخوذ عن قصته ـ قدح من ذهب ـ قائلاً، هذه ليست قدحي[1].

وهناك اتجاهات عدة بين السينما والأدب، وبرأي سمير فريد نقلاً عن خالد عبد الله يوسف ـ ناقد مصري في مقالة له في مجلة فنون العدد 93[2].

الأول: احترام العمل الأدبي، مثل الحرب والسلم.

الثاني: استغلال شهرة العمل الأدبي مثل المخرج حسام الدين مصطفى والذي شوه رائعة دستويفسكي ـ الجريمة والعقاب.

الثالث: الفيلم الذي يتعامل صانعه مع الأصل الأدبي كمصدر للوحي، فيصبح إبداعًا على إبداع.

ـ ألا تعتقد أن فيلم ساعي البريد Il Postino ينتمي إلى الفئة الأولى؟

حسب أقوال النقاد الذين قارنوا بين الفيلم والرواية، لا تلتزم

---

(1) مجلة الفنون الكويتية، العدد 138.

(2) مجلة الفنون الكويتية: العدد 93.

الرواية حياة نيرودا، كما لا يلتزم الفيلم أحداث الرواية.

- نسيت أن أسألك: من هو جون شتاينباك؟

كاتب أميركي مبدع من أشهر أدباء القرن العشرين، أشهر مؤلفاته:

- كوب أو قدح من ذهب 1929
- شقة تورتيلا 1935
- معركة سجال 1936
- عناقيد الغضب 1939
- فئران ورجال 1937
- شرقي عدن 1952

وربما له مؤلفات أخرى.

- غابرييل غارسيا ماركيز، ألم تنقل مؤلفاته إلى السينما؟

- ربما السبب ممانعته تحويل أفلامه إلى السينما، ولكن له «الحب في زمن الكوليرا» التي صدرت عام 1985 وتحولت إلى فيلم من إخراج مايكل نويل Michel Noel, Love in the Time of Cholera.

بطل الرواية الذي أغرم بالبطلة، انتظر 51 عامًا وتسعة أشهر وأربعة أيام ليشاهد من أحب، لكنها وقد أصبحت أرملة، تصرخ في وجهه وتطرده، والذي انتظر طوال هذا الزمن لم يتراجع - والحكاية

تبدأ في مدينة كارتاجينا في كولومبيا بين الصبي والجميلة ابنة تاجر البغال وتستمر قصة الحب من خلال المراسلات، ويصاب الصبي بالقيء لكن الصبية تتزوج من ثري، وينتصر الفيلم لفكرة الحب.

تقول سوزان خواتمي - كاتبة كويتية - ناقدة سينمائية، أن المقارنة بين الرواية والفيلم مجحفة، لما سمحت به إمكانات العمل الدرامي - من كاميرات - طاقم إخراج - مونتاج - صوت - موسيقى - أداء، وهذا اختلف كليًا عما أتاحه الخيال الشخصي وكلمات غابريل ماركيز المكتوبة، أن قصة قراءة أحداث رواية بكل تفاصيلها لا تشبه إطلاقًا المتعة االمتأتية من المتابعة البصرية، فالمُشاهِد الذي قرأ الرواية فوجئ بعمل سينمائي من دون شك؛ عملٍ سينمائي قارب الرواية بخطوطها العريضة فقط، ولم يكن هذا كافيًا أو مقنعًا. إن رواية الحب في زمن الكوليرا، بعوالمها اللامعقولة وفكرتها العاطفية التي تخرج عن المنطق المألوف في الحياة، لم تمنح نفسها عاملاً للكاميرا، لذلك ربما كان على ماركيز أن ينتظر 20 عامًا إضافية ليسمح بإنتاج فيلمه[1].

- يقال أن ستانلي كوبريك[2] اقتبس معظم أفلامه من الأدباء.

ذكرتني برواية لوليتا، لـ فلاديمير نابوكوف، وتحكي الحب العجيب الذي ينشأ بين كهل - همبرت همبرت وفتاة في الرابعة عشرة من عمرها، لوليتا التي كانت ابنة لزوجته وتنتهي الأحداث

---

(1) مجلة الفنون الكويتية: مقالة بعنوان الحب في زمن الكوليرا - لغارسيا، العدد 94.

(2) مجلة الفنون الكويتية، العدد 128، ص 34، 35، 36، 37.

بقتله للأخيرة وهروبه مع الطفلة التي تخدعه وتتزوج من عامل فقير شاب. وصرح كوبريك أن سبب طول مدة عرض الفيلم أنه أراد أن يحافظ قدر الإمكان على مسار الأحداث الأصلي للرواية، فضلاً عن إصرار مؤلف الرواية على كتابة السيناريو بنفسه بالمشاركة مع كوبرنيك، ويقول ناباكوف: أني بدأت عندما أنام أحلم بفيلم كوبريك لوليتا وليس بروايتي.

وفيلم The Shining البريق 1980 القصة لـ ستيفن كنج، ويقدم فيه جاك نيكلسون في دور الكاتب المجنون الذي يحيا وحده هو وزوجته وابنه في فندق مسكون.

- وما هو الاختلاف بين الرواية والفيلم؟

- ستيفن كنج صاحب الرواية لم يرقه الأمر، لأنه قصد عند تأليف روايته أن يكون الكاتب شخصًا طبيعيًا متزنًا ثم أتلف الفندق المسكون قواه العقلية.

و1975 Barry Lyndon من بطولة ريان أونيل، ماريسا بيرينسون، وكتبه وأنتجه وأخرجه ستانلي كوبريك، ويستند الفيلم على رواية حَظّ باري ليندون بقلم ويليام ميكبيس شاكري عام 1844 وتروي حياة مغامر إيرلندي خيالي في القرن الثامن عشر[1]، اضطر إلى ترك بلده وعاش حياة الأفَّاقين المغامرين والجواسيس حيث تعرف على كبار أعيان البلاط البريطانيتين وسلبهم ثرواتهم، ثم قرر ذات يوم أن يتزوج إحدى سيدات المجتمع الثريات ويحصل على

---

(1) انترنت: باري ليندون، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة.

لقب لورد، وفي خلال إحدى المبارزات يعتقد أن عليه أن يكون نبيلاً بحيث لا يقتل خصمه الذي بات تحت رحمته، فيعفو عنه، لكن الخصم لا يقدر له هذه اللفتة، بل يغدر به ويقتله[1].

وكان كوبريك يضع الحوار في مرتبة تالية بعد الصورة الآلية Clock work Orange، 1971.

ـ والبرتقالة الآلية؟

ـ هو فيلم خيال علمي مأخوذ من رواية لأنتوني بورجيا. وقد طالع مؤلفات كونراد ودوستويفسكي وكافكا الأدبية.

ـ شاهدت مقابلتك في إحدى القنوات العربية، وكان موضوع استضافتك الفرق بين الكلمة المكتوبة والمصورة.

صحيح، كانت عن الفرق بين الكلمة والصورة، مثلاً اقرأ أي رواية، فالمؤلف فيها يمدني بـ: الشارع ـ البحر ـ النهر ـ الأشجار ـ الرصيف ـ البيت ـ السيارة، الشخصيات، الأحداث، ولكنه لا يقدم سوى كلمات محملة بالمعاني، وتبدو في كثير من الأحيان شفافة ويلعب الخيال دورًا مهمًا في محاكاة السينوغرافيا.

ـ فأنا عندما اقرأ رواية أتخيل المشهد وأحيانًا ألعب دور البطلة في الرواية، أو أرافقها أينما ذهبت، وأحاول أن ألتمس التفاصيل نظريًا وخياليًا؛ مثلاً أذكر عبارة قرأتها: تسير على الرصيف

---

(1) العريس، إبراهيم: الصورة والواقع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1978، ص 190.

والطقس خريفي وأوراق الشجر تتساقط هنا وهناك، أما في السينما فالحركة وإدراك المكان موجودان، أما الشعور باعتقادي فهو ذاته إنْ في الرواية أو في الصورة الفيلمية.

- السينما يا سلافة.

- صار إلك زمان ما لفظت اسمي؟

- أحيانًا أخلط بين أسماء طلاب الصف.

- ولكننا الآن في الفصل الثالث.

- ضحكت وقلت لها: الذاكرة البصرية عندي أقوى من الحافظة التلقائية ولنعد إلى درسنا. مثلً؛ أحدهم في كل أمسية كان يتناول الشاي في الخامسة، ماذا نفعل في السينما؟

- تضعنا الكاميرا في غرفة فيها عناصرها ونستدل على الخامسة من خلال الساعة الموضوعة إلى الحائط.

- أحسنتِ يا سلافة. في عالم الصورة اليوم صارت السينما فنًا من الطراز الأول، له نفوذ عالمي أكبر على ما أعتقد من نفوذ الرواية، ولا أقصد بكلامي أن دور الرواية انتهى أبدًا.

- إذًا ماذا تقصد؟

- كلاهما يكمِّل بعضُهما بعضاً، ومع ذلك أصبح للصورة سطوتها؛[1] نحن محاطون بالصور ـ في البيت ـ تلفزيون فيديو،

(1) عالم المعرفة، عصر الصورة، العدد 31 ص 66.

كومبيوتر ـ أنترنت، وسائل متعددة، ونجد أن يومنا مزدحم بالأخبار المصورة عن الاقتصاد ـ السياسة ـ الدين ـ الفن، لقد غلبت الصورة الواقع، انظري إلى سلوك الصبايا والشباب، إنهم يحاكون النجوم في تسريحاتهم وثيابهم.

والصورة السينمائية بدأت متحركة لأشياء وأشخاص غبر متاح تقديمها، ثم ذهبت نحو اكتشاف مجالات أكثر رحابة واتساعًا في التعبير.

ـ لكنك قلت في مقابلتك أن الصورة الفيلمية تعطل عمل المُخيلة.

ـ نعم يسقط المتفرج في غواية الصورة، ولكن عندما يكون الفيلم صادقًا وحساسًا، فالمتلقي لا يساعد الصورة بشكل سلبي، والفن يتطلب نوعًا من الانفعال المزدوج، أن ينسى المرء أن ما يراه هو محض خيال، وفي الوقت نفسه ألاّ ينسى ذلك.

ـ لا أعتقد أنه يوجد إيهام بالواقع؟

ـ أعترف لك أن الصورة تحتل حيزًا كبيرًا لأن الشخص عندما يجلس أمام الشاشة ينسى واقعه ويحاكي الصورة التي أمامه، وكثيرًا حينما كنا صغاراً عندما نخرج من الفيلم، نقفز في الهواء وكأننا نقلد حركات البطل، أو بهلوانيته.

- أرى أنك لا تقصد الشخص العادي، بل المتذوق.

- إنه ليس مجرد متلقٍ سلبي.

وكان الجزء الثاني من حديثك عن عمارة يعقوبيان والفرق بين الرواية والفيلم.

إن رواية عمارة يعقوبيان سرعان ما وجدت طريقها إلى السينما. فبعد الضجة التي أثارتها إبان صدورها نصًا أدبيًا لما حفلت به من جرأة وطرافة في تناول الأزمة الاجتماعية في مصر، لقي الفيلم الاهتمام ذاته وربما أكثر بسبب ضخامة الانتاج[1].

وعلاء الأسواني يقول: السينما لا تعيد إنتاج الأدب لأن الأدب مختلف عن السينما، الأدب فن والسينما فن آخر وقواعد مختلفة وبقوانين، ولكن ما يتمناه الأديب دائمًا أن يكون سيناريست الفيلم مخلصاً للرواية، بمعنى أن يعبر عن روح الرواية، أن يعبر عن الرسالة إذا كانت هناك رسالة موجودة في الرواية، هذا تحقق في فيلم عمارة يعقوبيان بطريقة ممتازة. أنا سعيد جدًا بالفيلم بينما يورد وحيد حامد: في الواقع ما فيش مسافة كبيرة بين الأدب والفن السينمائي لأن السينما دائمًا نوع من الأدب المرئي، والمسافة هي أن جمهور السينما ربما يكون أوسع كثيرًا أو قليلاً من جمهور القراء[2].

ويقول محمود قاسم؛ حسبما علمته فإن الشركة المنتجة طلبت من وحيد حامد الالتزام الكامل بماجاء في الرواية عدا لقاء الحاج

---

(1) انترنت: القضايا المثارة في الرواية والفيلم، الضجة وأسبابها. فيلم عمارة يعقوبيان، ضجة وجرأة ـ الجزيرة.

(2) انترنت: المرجع نفسه.

عزام بقيادة سياسية، وأنه جرى اختصار خمس وأربعين دقيقة من الفيلم، وذلك للاحتفاظ بجوهر الرواية.

- هل نستنتج أن الأدب شيء والسينما شيء آخر؟ أهمية المقارنة بين الفيلم والرواية،أنه إذا أراد المتفرج معرفة المزيد عن الشخصيات التي لم تذكر مثل حسن الرشيدي، فعليه بقراءة النص، وقد التزم وحيد حامد قدر الإمكان بالرواية وشخوصها وأحداثها، لكنه اختار لها أماكن جديدة مختلفة.

- الملاحظ أن محمود قاسم عالج الرواية والفيلم بشكل مسهب.

- نعم، مقالة لا يمكن إلا الاطلاع عليها وهو يقول، اسمعي، في آخر المقالة:

لا شك في أن المخرج مروان حامد قد حمل صخرة سيزيف فوق رأسه، وكان على قدر المسؤولية وأثناء بحثي في غوغل وجدت له المحاضرة التالية لمحمود قاسم[1]. سأعطيك المحاضرة لتقرأي بصوت عال ما قاله:

بدأت بصوت خافت ثم راح صوتها يتهاوى حتى هدأ وسحبت في الكلام نقلاً عن محمود قاسم: متعتي منذ أن كنت صغيرًا، أن أقرأ الروايات ثم أشاهد الفيلم المأخوذ منها وأستمتع بالاثنين، متعتي تأتي من اكتشافي للفروق بين الإثنين. وقالت وردًا على مدى

(1) بعنوان بين الأدب والسينما، والمقالة عبارة عن محاضرة ألقيت في مركز الشيخ إبراهيم محمد آل خليفة للثقافة والبحوث، وذلك مساء الإثنين الموافق الأول من ديسمبر كانون الأول 2014.

إخلاص فيلم عمارة يعقوبيان إلى الرواية التي أُخذ منها يقول محمود قاسم ـ الرواية ترجمت وقرئت بشكل مهم للغاية في جميع الأرجاء، مضيفًا محمود قاسم بأنه حين حضر العرض العالمي الأول للفيلم في مهرجان برلين عام 2006، وحين غنت يسرا أغنية إديث بياف، أصيب الجمهور بالدهشة لأن تكون بياف معروفة في القاهرة، وحيد حامد كاتب السيناريو كتب نصًا سينمائيًا مبدعًا ملتزمًا بشدة بالرواية، لم يغير كلمة واحدة منها.

ـ ألا يوجد آراء أخرى غير رأي محمود قاسم؟

ـ تذكرت في حقيبتي، مقالة[1] لسمير فريد استمعي ماذا يقول:

كتب علاء الأسواني رواية ـ عمارة يعقوبيان ـ التي صدرت عن دار ميريت عام 2002 عن رفضه للواقع الذي يعيشه، وقد جاءت الرواية شديدة الحدة، وهي صرخة جيل، وجد القرن العشرين ينتهي، ولا تزال أصداء وعود الأجيال التي تحكم بلاده التي سمعها تتردد: انتظروا عام 2000 والوضع يزداد سوءًا.

ـ إذا كانت الرواية تعبر عن الغضب، فماذا يحمل الفيلم؟

ـ الفيلم الذي كتبه وحيد حامد وأنتجه عماد أديب وأخرجه مروان حامد يعبر عن سينما الإصلاح السياسي.

ـ أوف! من الغضب إلى الإصلاح؟

---

(1) سمير فريد مقال بعنوان عمارة يعقوبيان الرواية والفيلم والحدث منشور في Google يوليو 2006 سينما إيزيس Blogger.

ـ يدعى الإصلاح السياسي الذي تقوده لجنة السياسات في الحزب الحاكم برئاسة جمال مبارك[1].

ـ حتى لا ننسى محمود قاسم

ـ ما به؟ قرأت له في صحيفة الوسط[2] مداخلة حول أسباب تفوق الرواية على الفيلم أو بالعكس.

ـ ماذا قرأت وعن ماذا؟

ـ هل أقرأ أنا أم أنت؟

ـ اقرأ أنت، قراءتك واضحة أكثر مني.

ـ استمعي؛ حول رواية شيفرة دافنشي، الرواية عبارة عن مجموعة من الأفكار الجميلة والجريئة والمعلوماتية والرؤيا الفلسفية والدينية، ولا يمكن تحويل كل هذا إلى فيلم، وتالياً تحول الفيلم إلى أكشن ومغامرات ومطاردات، المخرج كان شاطرًا إلى حد ما لكنه بأي حال من الأحوال لم يتمكن من إيصال مسألة شفرة دافنشي وقصة تابعي المسيح الأثني عشر، وصورة مريم المجدلية في لوحة العشاء الأخير.

ـ أليست القصة لـ دان براون؟

ـ هذا صحيح، وستبقى هذه الرواية قيمه أعمال دان، والسينما لم تستطع أن تطال قامة الرواية.

---

(1) بعنوان بين الأدب والسينما، مقالة سابقة.

(2) صحيفة الوسط البحرينية، العدد 4475 ـ الإثنين 8 ديسمبر 2014.

ـ بشكل عام هناك مخرج قوي وآخر ضعيف.

وكذلك كاتب سيناريو قوي وآخر ضعيف.

سأذكر لك عددًا من الروايات تحولت إلى أفلام The Birds الطيور لهيتشكوك.

أصغِ إليّ يا سلافة، سأنقل لك ما يورده إبراهيم العريس[1] حول الفيلم.

في جذور فيلم العصافير، أو الطيور، رواية كتبتها دافني دي مورييه، الكاتبة الإنكليزية التي كانت قد اشتهرت بروايات المغامرات ذات الأبعاد السيكولوجية، ويقينًا أن دافني حين كتبت تلك الرواية لم يكن يخطر في بالها أنها بعد عقود ستعتبر رائدة الأدب البيئوي بلا منازع، وما كتبته يومها كان يدور حول تلك المفارقة التي تحوّل الطيور البريئة والضعيفة إلى قوة مرعبة، كما حدث في الفيلم.

ـ أستاذي، قرأت أن فيلم Hirochima mon amour عرض على François Sagan مؤلفة رواية Bonjour tristes.

ـ هذا صحيح، لقد عرض آلان رينية في البداية الفكرة على فرنسواز ساغان التي كانت نجمة صاعدة في سماء الأدب الفرنسي في ذلك الحين فأوردت بعض الأفكار، ويبدو أنها كانت

(1) العريس، إبراهيم: تراث الإنسان ـ تاريخ السينما في 100 فيلم مركز الشيخ إبراهيم محمد آل خليفة للثقافة والفنون توزيع دار العودة، بيروت 2 2 ص 2004.

عادية بحيث رفضها آلان رينية، وهنا انسحبت صاحبة «صباح الخير أيها الحزن»، ما جعله يفكر بـ مرغريت دورا صاحبة رواية العاشق، فهمت دور الفكرة خلال ثوانٍ، لتبدأ تلك الكتابة المدهشة للسيناريو، وخصوصًا الحوار الذي استغرق إنجازه تسعة أشهر[1].

ـ و«موت في البندقية»، أليست لـ توماس مان؟

ـ أنت قارئة جيدة.

ـ بفضلك دكتور، ألا تذكر أنه في الفصل الأول اخترت لنا مجموعة من الروايات المحلية والعربية والعالمية وطلبت منا تلخيصها حسب مادة منهجية البحث، وأنا وقع اختياري على توماس مان ومرغريت دورا، وفرنسواز ساغان وغيرهم.

ـ الآن مطلوب أن تقدمي منهجية بكل هذه الأعمال.

ـ أنا لم أقصد، سوى أنك ورطتنا في قراءة الأعمال المشهورة في الأدب وأنا على خطاك مشيت.

ـ أهلاً بك في عالم الفن والأدب.

ـ لنعد إلى «موت في البندقية».

ـ استمعي يا سلافة، يقال أن هذه الرواية (موت في البندقية)

---

(1) العريس، إبراهيم: تراث الإنسان، م.س، ص 274 ـ 275.

لتوماس مان، لا تعتبر من أعماله الكبرى مقارنة بـ آل بودنبروك أو الجبل السحري أو دكتور فاوستوس، لكنها إذ صارت فيلمًا عند فيسكونتي، صار ممكنًا، وبقوة، اعتبار الفيلم واحدًا من أهم أفلام فيسكونتي؛ إن المرء يجد نفسه متسائلاً بالتأكيد حين يشاهد موت في البندقية ويغوص في معانيه، كيف تمكن فيسكونتي من العثور على موضوعه هذا في أعمال أدباء آخرين، معظم أفلامه مأخوذة من أعمال أدبية سابقة الوجود في أفلامه[1]. بدّل شخصية أيشنباخ من كاتب إلى موسيقي علمًا أن الشخصية لدى توماس مان، كانت تبدو مستقاة مباشرة من شخصية الموسيقي غوستاف ماهلر التي ستحضر في الفيلم، كشخصية صديق، كما أن ماهلر سيحضر بدوره من خلال استخدام فيسكونتي موسيقاه (مقاطع من السيمفونيتين الثالثة والخامسة) في بعض أجمل مشاهد الفيلم ما عدا هذا السياق نفسه، الجو نفسه، المدينة هي إيّاها والشخصيات ذاتها في الفيلم والرواية.

- الكونتيسة الحافية القدمين The Barefoot contessa.

- إخراج joseph L. Mankiewicz 1954.

يدرك يا سلافة من يشاهد هذا الفيلم لمانكيفتش أنه يمتّ بصلة قرابة مباشرة إلى حكاية سندريلا.

- هل كان يقصد المرأة أم الخرافة؟

---

(1) العريس، إبراهيم: تراث الإنسان، ص 350.

إن المخرج نفسه قال غير مرة أنه حين صاغ الفيلم وحققه، إنما كان يسعى إلى تحقيق حكاية خرافية تنتمي إلى الحداثة، وإلى زمن السينما، بقدر ما تنتمي إلى النظرة إلى المرأة[1].

- لقد أخبرنا أحد الأساتذة أن الحي الغربي وهو الفيلم المحبب له، قصته مقتبسة من مسرحية روميو وجولييت.

- إن سيناريو الحي العربي[2] مقتبس من مسرحية روميو وجولييت، ويقال زادت دهشة المنتجين وقالوا أن كل أوراق الفيلم التي لديهم لا تشير إلى أنه مقتبس من مسرحية روميو وجولييت هذا صحيح، ولكن صحيح أكثر أن الفيلم مأخوذ وفي شكل يكاد مباشرًا عن روميو وجولييت.

وTouch of Evil لمسة الشر لأورسون ويلز Orson Wiels، 1958.

واضح أن الفيلم من بدايته ذو روح شكسبيرية حقيقية، حيث من يشاهد لمسة الشر، يخيل إليه كما لو أن صاحب هاملت، وماكبت بعث في وسط القرن العشرين. لقد حوّل أورسون ويلز، وكما يفعل شكسبير، الحدودية إلى ميكرو كوزم؛ عالم مصغر، ما مكّنه من أن يصور شتى النوازع البشرية. وهكذا يصبح كوينلت ماكبث معاصرًا ويصبح مزيس مساعده الأقرب الذي يغدر به إياغو، ينتمي إلى أيامنا هذه.

---

(1) العريس، م.س، ص 230.

(2) العريس، م.س، ص 325.

ـ وأين نصبح نحن المتفرجين؟

ـ ونصبح، نحن المتفرجين، في خضم لعبة الشر الخالدة.

وجارهيد، لـ سام منديس Jarhead الرأس الشبيهة بالجرة، والغريب لـ فيسكونني 1967.

ـ لم أسمع بهذين الفيلمين

ـ إنها قراءة لرواية أوديب لألبير كامي

ـ إنها إحدى الروايات التي أحفظها غيبًا.

ـ صار لديك فرض جامعي عن المقارنة بين الفيلمين والرواية.

ـ والفيلم. أستاذي؟

الحقيقة أنه عندما تبدأ الحرب، سرعان ما تتوقف وينتهي معها دور فصيلة جنود المارينز، الذين انتظروا طويلاً لأداء مهمتهم، أربعة أيام، وأربع ساعات بعدها يعلق الرئيس الأميركي وقف العمليات العسكرية واكتمال تحرير الكويت، هذه الحالة العبثية التي نرى أنها أساس الفيلم، تربط مباشرة بولع المخرج برواية أوديب لألبير كامبي.

أما الغريب لـ فيسكونني، الذي اقتبسه من رواية ألبير كامو، فقد تمكن من نقل الجو اللاهث والمقيت والعبثي الذي وضع فيه كامو بطله، إلى الشاشة في عبقرية نادرة، ومن المشاهد التي لا تنسى في هذا الفيلم، مشهد مارسو بطل الحكاية حين يتلقى نبأ

موت أمه، ثم حين يقتل الشاب العربي لمجرد اشتباهه بأن هذا الأخير ينوي قتله[1].

وعام 1957 حقق فيسكونتي الليالي البيضاء White Nights لـ Visconti.

وهو مقتبس من رواية بالاسم ذاته للكاتب الروسي الكبير دوستويفسكي، وقامت ببطولته ماريا شيل إلى جانب مارسيلو ماستروياني، وفي هذا الفيلم يروى فيسكونتي حكاية ماريو، الشابّ المتأنق، مع ناتاليا الصبية الخجولة، إذ يتعرف ماريو على ناتاليا ويعرف منها أنها تنتظر حبيبها الذي تأمل أن يعود لمدة أربع ليال متتالية. تتم لقاءات بين ماريو وناتاليا، فيقع الشاب في غرامها، أما هي فتستخدمه جسرًا للعودة إلى ذكرياتها، وحين يعود حبيبها يبتعد ماريو عن الفتاة وكله ألم ومرارة[2].

وكذلك اقتبس في فيلم ـ روكو وأخوته ـ قصة الأبله لـ دوستويفسكي، وغيره من الأفلام.

و2002 City of God

ـ اقتبس المخرج البرازيلي فيرناندو ميريليس أحداثه الحقيقية من رواية الكاتب البرازيلي المعروف باولو لينيس الذي نشأ في الحي؛ مسرح أحداث الفيلم.

---

(1) العريس، إبراهيم: الصورة والواقع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1978، ص 186.

(2) العريس، إبراهيم: الصورة والواقع، م.س، ص 184 ـ 185.

ـ حضرتك تذكر أفلاماً لم نسمع بها؟

ـ سجلي عندك أسماء هذه الأفلام وعندما تجدين الوقت شاهديها، إنها تحفة الأفلام.

ـ سآخذ بنصيحتك.

واقتبس سكورسيزي Raging Bull 1980 الثور الهائج، من شخصية بطل العالم للملاكمة في فترة الأربعينيات جاك لاموتا.

في فيلم The Pianiste.

ـ ياه! لقد شاهدت هذا الفيلم، كم هو مؤثر لناحية المقارنة بين شعلة وقسوة المعاناة، لقد استطاع بعزفه أن يحطم جبروت النازي الألماني.

ـ هذا الفيلم، يا سلافة، هو نوع من الوثيقة التي يعتمد عليها الفيلم، وهي مذكرات شخصية لعازف بيانو. . .

وكذلك Shindler's List.

يؤكد مؤلفها أنها أحداث واقعية، والقصة أن رجل أعمال ألماني ـ يدعى أوسكار شيندلر بعد اجتياح ألمانيا لبولندا قرر الاستثمار وبعد أن يرى الفظائع ضد اليهود يقوم بأخذ كل ما يستطيع منهم للعمل في مصانعه.

وكذلك On flew over the cuckoo's nest لـ ميلوش فورمان

ظهر الفيلم مقتبسًا من نص للكاتب كين كيزي.

ـ وفيلم العراب The God father.

هو في الأصل رواية للكاتب ماريو بوزو لقيت منذ صدورها قبل الفيلم بسنوات رواجًا كبيرًا، وكان مخرجون كُثرٌ سعوا إلى تحويلها إلى فيلم سينمائي، لكنهم وجدوا صعوبات جمة حالت دون ذلك، إلى درجة أن الرواية اشتهرت كونها عصية على الأفلمة كليًا غير أن كوبولا أثبت عكس ذلك طبعًا[1].

ولعل من المفيد أن نذكر أن ما مكّن كوبولا من ذلك، قراءته المختلفة للرواية، فهو انطلاقًا من تركيبته الفارسية لم يقرأها لمجرد كونها رواية عن ألمانيا، بل قرأها بصفتها رواية رمزية، تحكي عن أميركا ومَنْ أسّس أميركا، والعلاقات العائلية المتمحورة حول فكرة الأب[2].

وAppocalypse Now فرنسيس كوبولا؟

استعان برواية كانت قد صدرت قبل عشرات السنين للكاتب الإنكليزي من أصل بولندي جوزف كونراد وهي في قلب الظُلُمات التي كانت تعتبر من كلاسيكات الأدب العالمي ومن الأعمال الأدبية الكبيرة المناهضة للمارسات الاستعمارية في أفريقيا وغيرها، وإذا كنا نعرف أن أحداث في قلب الظلمات تدور في الكونغو، فإن كوبولا وانطلاقًا أصلاً من سيناريو وضعه جون ميليوس، وعُدِّل كثيرًا لاحقًا، أنقل الأحداث إلى فيتنام مبقيًا على الشخصيتين المحوريتين لأنهما كانتا في رأيه قادرتين على التعبير عن الحدث؛

(1) العريس، ابراهيم: تراث الإنسان، م.س، ص 346.
(2) العريس، ابراهيم: تراث الإنسان، م.ن، ص 346.

شخصية ويلارد الجندي البحار المكلف من قبل القيادة العسكرية الأميركية بمهمة شديدة السرية قادته إلى مجاهل فيتنام، والجندي السابق كورتز، الذي هو محور تلك المهمة[1].

- يمكن القول ان الواقع الذي يتخيله القارئ إنما يعيشه كواقع مدرك حسيًا.

- المؤلف لا يعطينا إلا كلمات لها معنى، وشفافة ومليئة بالوصف، تقود مباشرة إلى المعنى، وهذه المعاني أو الأفكار هي مادة مقترحة علي، فأنا القارئ من يحولها إلى بُنى، وينشط خياله لتجسيدها في صور، بينما السينما لا تقدم من ناحيتها إلا أفعالاً. وإذا كانت الشخصيات من إبداع مؤلف، فأصحابها متجسدون فيها على الأقل، حاضرون فعليًا وفاعلون وفي انفصالهم عن المخيلة التي أبدعتهم، فهم هنا يبدون أنهم ليسوا حيث هم إلا لحسابهم الخاص، وجودهم موضوعي، ولم يعد تصورًا في الذهن فقط.

بوساطة النظّارة، عرفنا الخبر عن غياب الدكتور سميرنوف، والمقصود: عن نتيجة فعل تمثل بالقذف به من فوق ظهر السفينة.

وبوساطة الكرة الزجاجية التي تسقط، بلغنا الخبر عن موت كين، كما أنه بوساطة الكأس والملعقة في المستوى الأول من لقطة جامعة، حصلنا على الخبر عن تسميم سوزان في المواطن كين[2].

(1) العريس، إبراهيم: تراث الإنسان، ص 374.
(2) ميتري، جان: المدخل إلى علم الجمال، م.س، ص 119، 121.

ـ إذن الفيلم يخلصنا من عناء التخيل.

ـ سبق أن تناولت هذه النقطة من قبل.

ـ هذا صحيح دكتور، ولكن للتوضيح أكثر والفائدة لو سمحت.

ـ إذا قلت سمير يمشي على الطريق، هذا يدفعنا إلى التعريف بسمير والطريق، أي رسم سينوغرافيا واضحة للمكان والشخص.

ـ وكذلك لا نجد في السينما شيئاً اسمه الماضي.

ـ الماضي تتم استعادته عن طريق الوقائع في فيلم Ilpostino يسترجع الماضي عبر وثيقة تسجيلية بالأبيض والأسود

إذن في السينما لا وجود للماضي بصفته ماضيًا؟

ـ كلّ حدث ماضٍ هو راهن ارتد إلى مُعاشٍ للدراما عن طريق وقائع أنه الحاضر في الماضي، لكنه دائمًا حاضر.

ـ وهل الرؤية للماضي في السينما غير متصلة بفعل من الوعي؟

ـ هذا بديهي إلا أن العودة إلى الوراء بعد رؤية البطل وقد استسلم لنوع من شرور حالم حزين في السينما تبدو كل الأشياء مراقبة، هل هي في الرواية كذلك سؤال ذكي سأحاول أن أجيب.

اسمعي:

يتمنع الروائي دائمًا بالمقابل بالقدرة على أن يصف ما يروق له، ما يجد أنه لا غنى عنه، وأن ينسى ما تبقى، فأنا لا أرى ابدًا إلا

ما يرضي هو ما عنده أن يرينا إياه، وإذ ما ألحّ على أحد التصرفات على تحليل طباع شخصية من الشخصيات، أنسى المنظر المومى بخطوط عريضة به، بينما في السينما، حتى لو عزل المؤلف مؤقتًا أشخاصه في لقطة قريبة، فالمنظر[1] يبقى مرئيًا، حتى لو أن المنظر هو في خلفية اللقطة، فهو ماثل هنا، معهم، كما في فيلم Blow up في السينما على الرغم من صرامتها، لا تستطيع أن تحول دون أن يذهب انتباهنا، أو على الأقل أن تقع نظرتنا، على جزء من المنظر، على شخصية ثانوية، ربما على يد الشخصية الرئيسية.

- يبدو أن الفرق لا يقتصر على ما في الصورة من تفاصيل، بل يذهب أبعد إلى طريقة الدلال. المثال على ذلك الأكثر جلاء هو الفيلم المصور عن رواية شتاينبك، فئران ورجال، ولا يهم كثيرًا واقع أن إخراج الفيلم هو دون المتوسط، وكونه مقتبسًا من مسرحية استمدّت من الرواية بدل اقتباسه من الرواية مباشرة، لأن شتاينبك نظر إلى قصته كتجربة ومسعىً يرمي إلى عمل رواية من شأنها أن تصلح لنقلها كما هي إلى خشبة المسرح...

ولئن كانت السينما تكتشف بالتدرُّج، نفسية وطباع الأشخاص فيها، فهي على الأقل تقدمهم لنا في كلية كيانهم الجسدي، وعلى افتراض أن السينما تظهر لنا عند الانطلاق قدمين تدوسان العشب العالي، أو يدين تخلصان أرنبًا بريًا، سرعان ما يتعين أن نعرف لمن

---

(1) ميتري، جان: المدخل، م.ن. س 128.

هاتان القدمان وتلكما اليدان، فالحضور الجسدي لا غنى عنه ولا مهرب في الفيلم، بينما الرواية تكتفي بالفكرة[1].

وكلّما ما تفننت الرواية في إبقائه في الظل لأطول مدة ممكنة، تكون الصورة قد أفلحت في تجسيد كل التفاصيل، وشخصيات الفيلم ليس منفصلة عن المنظر، إنهم جزء أساس من الصورة.

- وهل حضور المنظر يمكن أن يأسر الانتباه على حساب الباقي؟

على العكس، إنه يعزز الحدث، يكسبه دقه، وفي الأفلام الجيدة جدًا، يساهم المنظر بهذا القدر أو ذاك في تحديد الحدث، يدل عليه أحيانًا، وفي كثير من الأحيان يصير هو نفسه الشخصية في الحدث المأسوي.

- الفيلم السينمائي المأسوي إذًا هو صورة فضاء معين قبل أي شيء آخر؟

- الأمر ليس مجرد علاقة محتَوىً ومحتوٍ على غرار ما في الفضاء المسرحي مثلاً، الذي يحتوي الحدث الدرامي إنما يبقى غريبًا عنه. عندما نحضر عرضًا مسرحيًا، نرى حدثًا ما يجري في إطار معين حدّد معطياته المؤلف. مكتب عمل السيد... قِطَعُ أثاث عتيقة، لوحات قديمة معلقة على الجدران[2].

باب في الصدر مع ستارة، باب على اليسار يفضي إلى غرفة

(1) ميتري، جان: المدخل، م.س، ص 130.
(2) ميتري، جان: المدخل م.س، ص 132.

استقبال محجوب كذلك وراء ستارة، على اليمين مدفأة جدارية تعلوها مرآة كبيرة، جهاز هاتف فوق طاولة المكتب، أريكة، ومقاعد منجّدة وكراسي... يقول بيرانديللو لنا ذلك في أعلى الفصل الثاني من مسرحيته «لكل حقيقته»[1].

وفعلاً تجري أحداث الفصل الثاني وسط هذا المنظر، وفقًا لإخراج يمكنه أن يغير بأكثر أو أقل.

ـ والحدث المأسوي هل يجري في الإطار نفسه؟

ـ الحدث المأسوي يمكن أن يجري في إطار آخر فالمكان عديم الاكتراث لا مبالٍ، فضاء الحدث المأسوي في الرواية هو في معظم الأحيان دالّ، إنه يشارك في حدود معينة في مجرى الأمور، في السينما على العكس، يظهر الفضاء في كليته الوجودية والمنظر مطروح فيها كواقع مادي بجميع العناصر المكونة له، وكل شيء حاضر فعليًا حضورًا موضوعيًا.

ـ هل تقصد أن حضور الشيء المادي، يمكن أن يستعاد بالخيال، حتى لو كان لا يلعب دورًا؟

ـ الشيء المادي الذي لا يلعب دورًا يجري نسيانه.

ما يجعل من الأدب والسينما وسيلتي تعبير شبه متناقضتين في الطبيعة هو أن بناهما لها وظائف ودلالات ليست في أي حال نظيرة بعضها بعضًا.

---

(1) ميتراي، جان: المدخل: م.س، ص 132.

يتجه الأدب الروائي بالضرورة من المجرد إلى المادي طالما أنه يولّد في ذهن القارئ تمثيلاً بوساطة مجموعة من الإشارات المتواضع عليها هي الحروف والكلمات.

السينما تذهب بشكل دائم من المادي إلى المجرد، فهي تعرض غرضها مباشرة، وإذا كان الأدب فعليًا، شكلاً فنيًا عنصره الأول اللغة، فإن السينما ليست، ولا تصير لغة إلا في الحدود التي تكون فيها فنًا[1].

ـ ألا يوجد في الأدب ما يظهر التجسيد بعدسة مكبرة؟

استمعي ما جاء عند مارسيل بروست: «مع بدء اقتراب فمي باطّراد من خديها اللذين كانت نظراتي اقترحت على صاحبتهما تقبيلي إياهما، فإن نظراتي مع تبدل الموقع منها رأت خدين مختلفتين، والعنق بلمحي إياه عن قرب»[2].

ـ برأيك دكتور، أليس في هذا الوصف ما هو قريب جدًا من السينما؟

ـ لا أظن أن العشاق انتظروا لما بعد بروست لكي يتحقق وعي الأمر تمامًا.

ـ لم أقصد هذا!

ـ أعرف

---

(1) ميتراي، جان: المدخل، ص 53.

(2) ميتراي، جان: المدخل، مرجع سابق، ص 52، 53.

- إن السينما جاءت بحل فعلي إلا أن الفن قد حاول دائمًا أن يترجم الحركة بإحدى الطرق.

- هل ترمي من وراء كلامك أن السينما وحدها هي التي تمكنت من أدائه بشكل تام؟

- إن الفن قد دل عليها أكثر من كونه عبر عنها، والفن لا يدل على الحركة إلاّ لأنه لا يملكها.

بينما السينما على العكس، فهي لا تدل على الحركة إنما تمثل الحركة، وإذا ما دلت السينما فهي أنها تفعل مع الحركة وبواسطتها، وحيث كانت هذه الأخيرة هي، فهي بالنسبة للسينما ليست إلا البداية.

- ذكرت فيلمًا أو فيلمين عربيّيْن، هل نجيب محفوظ غائب عن محاضراتك؟

من قال العكس، أظن أني تركته لأخر محاضرة.

- وهل هي فعلاً آخر محاضرة؟

- نعم آخر رواية عن الرواية والفيلم، هل تعرفين كم رواية لنجيب محفوظ؟

- على ما أذكر 20 رواية.

- الأصح 22 رواية.

- هل جميعها نقلت إلى السينما؟

- لنجيب محفوظ 22 رواية تم نقلها إلى السينما المصرية بدأً بفيلم

(المنتقم) في عام 1947 كأول عمل يحوله إلى السينما على يد المخرج صلاح أبو سيف والسيناريست صلاح عز الدين، وانتهاءً بفيلم قلب الليل 1989، والمفارقة أن محفوظ كان كاتبًا سينمائيًا محترفًا ولكنه لم يشارك في كتابه السيناريو لأي عمل سينمائي مأخوذ عن رواية ما.

غير أن محفوظ يعد من أقرب الأدباء العرب في علاقته بالسينما، ليس فقط من حيث عدد رواياته التي تحولت إلى أفلام، وإنما أيضًا من خلال قيامه بكتابة السيناريو المباشر للسينما سنة 1945 لفيلم (مغامرات عنتر وعبلة) وبعده كتب سيناريو (المنتقم) وإن ظهر فيلم (المنتقم) في عام 1947 قبل (مغامرات عنتر وعبلة)، الذي تأخر ظهوره لأسباب إنتاجية حتى عام 1948، والفيلمان أخرجهما صلاح أبو سيف.

- ألم تمثل سلمى حايك إحدى الشخصيات في روايات نجيب محفوظ؟

- وهل تتابعين أفلامها؟

- إني معجبة بها.

- ألا تذكرين الفيلم؟

- قرأت أنها مثلت، ولكن لم أحضر الفيلم.

- يا سلافة، لقد انتجت السينما المكسيكية فيلمين عن روايتي (بداية ونهاية) الذي أخرجه أرتورو ريبيستين عام 1993، وزقاق

المدق خرجه خورخي فونس عام 1994 وقامت ببطولته سلمى حايك.

- هل الفيلم موجود في السوق؟

- جربي تنزليه.

وكان بداية ونهاية عام 1964 أول الأفلام المأخوذة عن رواية نجيب محفوظ، حيث نجح صلاح أبو سيف في متابعة أفراد الأسرة التي عالجتها هذه الرواية متابعة دقيقة تكشف عن أزمتها بعد موت عائلتها، وما يدور داخل أفرادها من صراعات، والفيلم يعطينا عمومًا، كما تعطينا الرواية، صورة مقرَّبة لما تعانيه أسرة مصرية تعيش في ذيل الطبقة البروليتارية الفقيرة. ويمكن القول أن البطولة قد تم توزيعها في هذا الفيلم على شخصيات (حسن وحسين وحسنين) إضافة إلى نفيسة، كما نجح عاطف سالم في أن يعبر عن ميلودراما (خان الخليلي) العاطفية عام 1966 التي قدمت كهلاً مترددًا (عماد حمدي) يقع في حب بنت الجيران الصغيرة (سميرة أحمد)، لكن أخاه حسن يوسف يسبقه إليها فيتراجع الكهل ويموت الأخ قبل أن يتزوج بها ويتلقى الكهل صدمة أخرى من القدر الذي لم يترفق به بعد أن أصابته الخيبة في حبه الأوحد.

بينما في زقاق المدق اقتصرت الأحداث على قصة الحب بين حميدة (شادية) وعباس الحلو (صلاح قابيل)، وفي جزأي الثلاثية (وقصر الشوق) استأثرت مغامرات عبد الجواد (يحيى شاهين) الجنسية وابنه ياسين (عبد المنعم إبراهيم) باهتمام المخرج أكثر من

أي شيء آخر، ووقع حسام الدين مصطفى في الخطأ نفسه. بالاهتمام بالمشاهد الجنسية بغرض الإثارة في فيلمي (الطريق) 1965 و(السُمّان والخريف) 1968، واكتفى بمتابعة الأحداث الظاهرية من دون أن يغوص إلى مغزاها، ما أفقدها البحث عن الأب في الطريق دلالته الإيجابية. وأستأثرت المطاردات في فيلم (اللص والكلاب) 1963 في نصفه الأخير باهتمام مخرجه كمال الشيخ على حساب تفكيك شخصية البطل سعيد مهران (شكري سرحان)، بعكس فيلم كمال الشيخ الثاني عن رواية (ميرامار) 1969 حيث انتهى إلى عكس ما ترمي إليه الرواية الأصلية حين ركز المخرج على طُلْبة مرزوق (يوسف وهبي)، واكتفى من شخصية الإقطاعي حسني علام (أبو بكر عزت) بجانبها الفكاهي، لكن في (السراب) 1970 حاول أنور الشناوي ترجمة المغزى التربوي للقصة، ويأتي ثرثرة فوق النيل 1970 أقرب إلى فحوى الرواية، ثم (السكرية) 1973 أقربها إلى النص الذي يرصد حركة الجيل الثالث من أسرة السيد عبد الجواد[1].

ـ في الحب تحت المطر 1973، يكشف المخرج حسين كمال بلغة سينمائية رفيعة عن معاناة الشباب وما أصابه من انهيار بعد النكسة وعن معاناة الشباب يجسّد فيلم الكرنك 1974 ما جاء في الرواية من تحطيم للكرامة الإنسانية. ويبقى فيلما أصدقاء الشيطان

---

(1) السيد، ربيع، خالد: الفانوس السحري، قراءات في السينما، مؤسسة الانتشار العربي ط 1، 2008 ص 270، 368، 263.

1988 لأحمد ياسين وقلب الليل 1990 لعاطف الطيب، وهما فيلمان يناقشان ظاهرة الفتوة في إطار فلسفي.

هذا باقتضاب، نموذج مختصر من أعمال نجيب محفوظ التي حولت إلى عالم الفن السابع.

شكرًا، دكتور لقد أتعبتك معي.

لا عليك، سلافة المهم أن تعودي كما كنت.

- أخبرني الطبيب بتحسن في المشي

- هذا خبر رائع.

- وشرحك الرائع.

المراجع

الكتب:

1 - إبراهيم العريس: الصورة والواقع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1978.

2 - إبراهيم العريس: تراث الإنسان، تاريخ السينما في 100 فيلم، مركز الشيخ محمد آل خليفة للثقافة والفنون والتوزيع دار العودة بيروت، 2004م.

3 - آلان كسيبار: التذوق السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989م.

4 - أمير العمري: سينما الخوف والقلق، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

5 - جان ميتري: المدخل إلى علم جمال وعلم نفس السينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2009م.

6 - خالد ربيع السيد: الفانوس السحري، قراءات في السينما، مؤسسة الانتشار العربي، ط 1، 2008م.

7 - سعيد شيمي: سحر الألوان من اللوحة إلى الشاشة الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، ط 1، 2007م.

8 ـ سمير فريد: أدباء العالم والسينما، الناشر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م.

9 ـ سمير فريد: مخرجون واتجاهات في سينما العالم، دمشق، وزارة الثقافة، 2007م.

10 ـ عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية دار الكتاب الجديد للمتحدة، بيروت 2001م.

11 ـ علاء السيد عبد العزيز: الفيلم بين اللغة والنص، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2008م.

12 ـ محمد عبيدو: صورة الفنان التشكيلي في السينما، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2013م.

13 ـ يوري لوتمان: مدخل إلى سينمائية الفيلم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 2001م.

14 ـ كتاب في جريدة، السفير: (علي أبو شادي) خمسون فيلمًا عن كلاسيكيات السينما المصرية، العدد 99، دار المدى للثقافة والنشر 2010م.

15 ـ كتيب عالم المعرفة: العدد 31.

مجلات وجرائد:

1 ـ مجلة الفنون الكويتية: الأعداد 93، 95، 128، 138.

2 ـ صحيفة الوسط البحرينية: العدد 4475 ـ 2014م.

3 ـ صحيفة الحوار المتمدن: مقالة بعنوان مكون في زمن الحرب، لكاظم صالح، بقلم عدنان حسين أحمد بـ 17/ 4/ 2006م.

4 ـ صحيفة المستقبل اللبنانية: العدد 1458/ 21 تشرين الثاني 2003م.

المواقع الإلكترونية:

1 ـ انترنت: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، باري ليندن.

2 ـ انترنت: مقالة بعنوان بين الأدب والسينما، محاضرة ألقيت في مركز الشيخ إبراهيم آل خليفة للثقافة والبحوث في الأول من ديسمبر 2014م.

3 ـ انترنت: مقالة بعنوان عمارة يعقوبيان الرواية والفيلم والحدث، سمير فريد.

4 ـ انترنت: سائق التاكسي، السينما حين تركت رسالة تاريخ التسجيل 5/ 8/ 2000م.

5 ـ انترنت: Taxi driver Poster on 4/2010.

6 ـ انترنت: سيميولوجية، دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال والدلالة في الدراما.

7 ـ انترنت: مقالة لـ بلال سمير الصدر، بعنوان سائق التاكسي 1976، لمارتن سكورسويزي.

8 ـ انترنت: الحل الإخراجي واستراتيجية الحداثة.

9 ـ انترنت: دريد خضير الموسوي، لغة الاستعارة بين الأدب والفن البصري، الحوار المتمدن 3843 و7/ 9/ 2010.

10 ـ انترنت: The Milgro Bean field war By jay carr.

11 ـ انترنت: Psycho أسطورة الرعب.

12 ـ انترنت: فيلم عمارة يعقوبيان، ضجة وجرأة، الجزيرة.

الفهرس